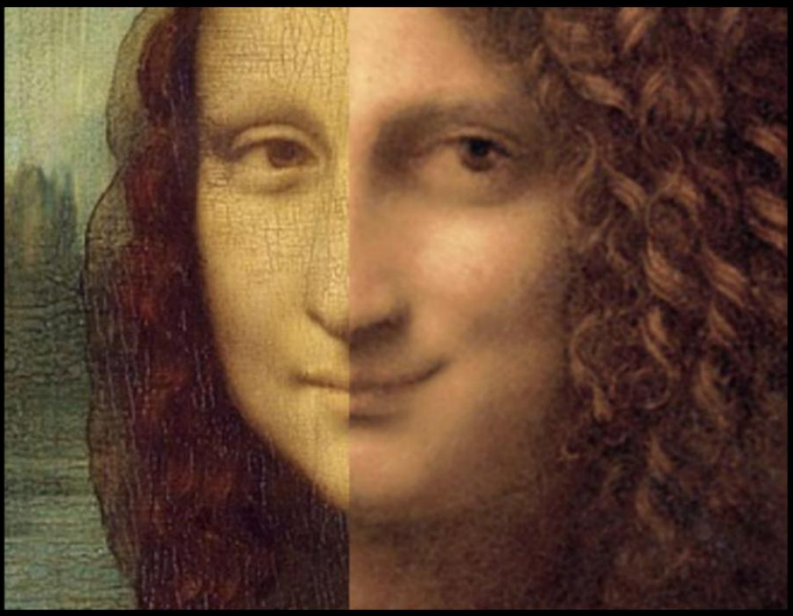
Rita Cittadini

Leonardo, maestro illusionista



Dalla Gioconda nuda alla Monna Lisa

Controvento

Copyrighted Material

La prima edizione del presente saggio, pubblicato nel 2022, ha svelato il procedimento segreto con cui Leonardo ha creato le figure androgine dell'ultima fase della sua produzione pittorica: la Gioconda nuda, il Bacco e il San Giovanni Battista. Il testo ha mostrato come i personaggi rappresentati nelle tre opere abbiano una natura chimerica, impossibile da trovare nella realtà: l'inganno per l'occhio e per la mente è stato perfetto, rimanendo tale per cinque secoli. Le premesse contenute nella prima versione hanno aperto il cammino a un ulteriore sviluppo, un risultato che avvalora e porta a compimento quanto già sostenuto in precedenza. Il nuovo sottotitolo indica la tappa conclusiva dello studio: il volto della Monna Lisa viene ora esaminato sotto una luce diversa e il rapporto esistente con la fisionomia del San Giovanni viene illustrato in un nuovo capitolo. In considerazione del ruolo precipuo svolto dal modello statuario della Gioconda nuda nel processo creativo di Leonardo, viene altresì presentato un approfondimento filologico dello studio della Danzatrice di Berlino, la replica della Prassilla di Lisippo da cui prese l'avvio la particolare modalità adottata dall'artista nel trattare il tema dell'androgino. Corredano la seconda edizione otto nuove immagini e un'ampia sezione dedicata alla bibliografia.

Rita Cittadini si è laureata in Materie letterarie, indirizzo storico-artistico, con una tesi in Storia dell'Arte antica. Allieva di Paolo Moreno, all'attività di ricerca nel campo dell'arte greca ha unito il suo interesse per i maggiori artisti italiani del Rinascimento: conta al suo attivo diverse pubblicazioni su riviste scientifiche d'arte italiane e straniere aventi ad oggetto l'opera di Lisippo, nonché il suo riaffiorare nelle creazioni dei maestri del Cinquecento. Altresì laureata in Lingue e letterature straniere e diplomata alla Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori, ha coniugato le due passioni per l'arte e per le lingue nell'attività di ricerca e come traduttrice, nei numerosi viaggi in Europa e nell'insegnamento della letteratura, da docente di Lingua e cultura spagnola presso un liceo romano.

ISBN 9798244244434

Copyrighted Material

Controvento

Collana *Controvento* 3

«Mi sono sempre piaciute le persone che vanno controvento e controcorrente. Quelle che non si schierano con i forti. Adoro quelle persone perché hanno il vento in faccia e odorano e odoreranno sempre di pulito.»

Alda Merini

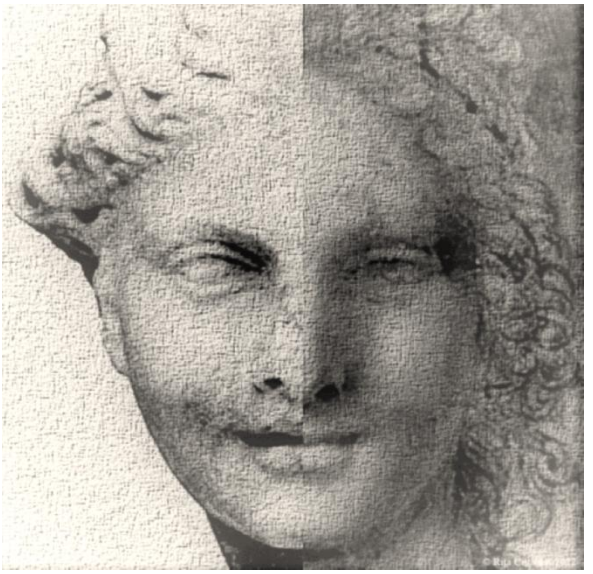


Immagine pagina precedente: *Prassilla/Monna Vanna*, elaborazione digitale della fig. n. 4.

Rita Cittadini

Leonardo, maestro illusionista

Dalla Gioconda nuda alla Monna Lisa

Seconda edizione, riveduta e ampliata, del saggio *Leonardo, maestro illusionista. Dalla Monna Vanna al San Giovanni* (2022)

Copyright © 2026 Rita Cittadini
Codice ISBN: 9798244244434
Edizione Digitale per Archive.org
Quest'opera è pubblicata sotto licenza
Creative Commons
Attribuzione – NonCommerciale –
NonOpereDerivate 4.0 Internazionale
(CC BY-NC-ND 4.0)
Imprint: Independently published

A Paolo Moreno e Dino Morsani

Ringraziamenti

Desidero ricordare la preziosa esperienza formativa, vissuta a partire dagli anni ’90, della partecipazione ai seminari e al *Forum* su Lisippo e sull’Arte antica tenuti da Paolo Moreno, prima presso La Sapienza Università di Roma, poi presso l’Università degli Studi Roma Tre. Il dibattito sull’antico si è più volte soffermato, in tali incontri, sulla fortuna avuta da diversi tipi statuari greci nell’arte d’età moderna, in un dialogo suggestivo tra epoche e autori distanti cronologicamente, ma intimamente uniti nella ricerca del bello.

Indice

Prefazione alla seconda edizione p. 11

Premessa p. 13

Introduzione p. 16

Leonardo a Roma p. 19

La *Gioconda nuda* p. 26

- La critica p. 28

- Uno strano corpo p. 33

- Uno strano volto p. 35

Il *Bacco* e il *San Giovanni Battista* p. 44

L'antico modello p. 51

L'androginia della *Gioconda nuda* p. 62

Il segreto svelato p. 70

- La *Monna Vanna* p. 73

- Il *Bacco* p. 82

- Il *San Giovanni Battista* p. 88

Prassilla, *Monna Vanna* e *Monna Lisa* p. 93

Il *San Giovanni Battista* e la *Gioconda* p. 99

Leonardo e l'androgino p. 107

Un'ipotesi interpretativa: Leonardo e Platone p. 116

- Suggestioni freudiane p. 125

Note p. 128

Bibliografia p. 158

Referenze fotografiche p. 173

Prefazione alla seconda edizione

Negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione del saggio *Leonardo, maestro illusionista*, nuove personali considerazioni hanno arricchito la ricerca sulla modalità con cui Leonardo decise di trattare il tema dell'androgino nell'ultima fase della sua produzione pittorica. Le premesse contenute nella prima edizione hanno aperto il cammino a un ulteriore sviluppo, un risultato che avvalora e porta a compimento quanto già sostenuto in precedenza. Il sottotitolo originario, *Dalla Monna Vanna al San Giovanni*, ha subito una modifica per includere l'ultimo tratto del percorso verso l'ambizioso – e probabilmente chimerico – proposito di dare completezza al discorso sulle ultime figure androgine del maestro di Vinci. Il nuovo sottotitolo, *Dalla Gioconda nuda alla Monna Lisa*, indica la tappa conclusiva dello studio: il volto della *Gioconda* viene ora esaminato sotto una nuova luce, mentre nella prima edizione era stato preso in considerazione soltanto come utile termine di paragone con le altre tre figure androgine presentate: la *Gioconda nuda*, il *Bacco* e il *San Giovanni*.

All'elemento di novità che costituisce l'oggetto della seconda edizione viene riservato un nuovo capitolo, che ha la valenza di ulteriore tassello a sostegno della tesi esposta nella precedente edizione sul pensiero

dell'artista riguardo alla figura dell'androgino. Gli esiti della ricerca sembrano fornire l'ultima tessera con cui si completerebbe il mosaico: ma è veramente possibile chiudere il cerchio se si tratta di decifrare e interpretare l'opera di un genio quale Leonardo? O anche questa non rimane che una grande illusione?

La seconda edizione presenta inoltre l'ampliamento di alcuni capitoli, un approfondimento filologico dello studio del modello statuario della *Monna Vanna,* otto nuove immagini, un arricchimento dell'apparato delle note e una sezione dedicata alla bibliografia.

Premessa

Una qualità intrinseca alla personalità di Leonardo è stata l'immensa sete di conoscenza, un costante anelito allo studio e all'attività di ricerca che lo spinse a esplorare i più eterogenei rami dello scibile. La sua inesauribile curiosità intellettuale non rimase confinata, come è noto, al campo scientifico: in ambito artistico egli arrivò a sperimentare tecniche senza alcuna garanzia di ottenere un risultato apprezzabile, come dimostra l'esito tragico della decisione di rinunciare all'affresco per le sue pitture murali: a Firenze optò per l'encausto nella *Battaglia di Anghiari* nel Salone dei Cinquecento e a Milano per la tempera grassa su intonaco nell'*Ultima cena* nel Cenacolo di Santa Maria delle Grazie, scelte che comportarono nel primo caso la perdita e nel secondo il deterioramento dell'opera; anche la vistosa *craquelure* che caratterizza vari dipinti, tra cui la *Gioconda*, deriva da un uso sperimentale dell'olio di lino, secondo l'esempio dei pittori fiamminghi.[1]

Questo forte stimolo a creare qualcosa che si discostasse dai cammini già battuti lo rinveniamo non solo nelle menzionate tecniche pittoriche innovative o ispirate all'antichità, ma anche nei due progetti del colossale monumento equestre a Francesco Sforza; con un'analoga disposizione d'animo, l'artista si cimentò nell'elaborazione di una serie di fisionomie unica nel suo

genere. Nel concepire le sue ultime opere, da cui significativamente non si separò mai tenendole presso di sé in Francia, l'artista non si limitò a realizzare figure con fattezze 'regolari': come vedremo, Leonardo era ormai interamente preso dallo studio del volto umano con l'intento di riuscire a rappresentare la perfetta androginia. Si spiega forse così il suo totale disinteresse a portare a compimento o ad accettare di eseguire opere ambite dai committenti o da aspiranti tali, come Isabella d'Este, che dovette rinunciare a vedere esaudito il suo desiderio di un secondo ritratto, in età più avanzata, per mano del maestro: l'attività pittorica intesa come mera riproduzione della realtà sensibile non esercitava più alcuna attrazione sull'artista. I volti che avrebbe creato col suo nuovo criterio, infatti, sarebbero stati illusori, chimerici: tale natura fantastica sarebbe rimasta nascosta per affiorare solo a distanza di cinquecento anni.

È per l'appunto l'atteggiamento riservato con cui il maestro celò agli occhi altrui le proprie invenzioni e ideazioni iconografiche il fattore che accomuna le ricerche portate avanti da Leonardo in campo artistico, tecnologico e scientifico. Lasciò ad esempio istruzioni volutamente errate per le macchine militari da lui ideate, al fine di evitare che cadessero nelle mani sbagliate, come per il suo originale carrarmato. I codici contengono una miriade di invenzioni e scoperte nei campi più vari, di cui i suoi contemporanei non ebbero assolutamente contezza: per tale motivo simili traguardi avrebbero atteso secoli per essere di nuovo raggiunti dalla mente di altri

uomini di scienza.[2] Qualcosa di simile è avvenuto nella sua attività di pittore, in cui ottenne risultati notevoli anche grazie alle sperimentazioni nella raffigurazione del volto umano, nuove ricerche che rimasero sconosciute per il rigoroso riserbo con cui le ammantò il loro autore, tant'è che gli artisti della sua epoca e delle successive non ne scoprirono la natura, né poterono quindi ispirarvisi per ottenere esiti analoghi.

Quel che di Leonardo è andato perduto in campo scientifico e tecnico non sembra essere recuperabile; come commenta Antonio Forcellino, «i suoi sforzi cognitivi rimasero prevalentemente rinchiusi in una quantità sterminata di fogli scritti che non ebbe il tempo di pubblicare né di ordinare prima della sua morte e che subito dopo andarono per lo più dispersi».[3] Alla scomparsa di molti fogli sciolti e di un gran numero di manoscritti di Leonardo[4] – si calcola che ci sia giunto solo un quinto del materiale scritto dall'artista[5] – si contrappone felicemente la possibilità di recuperare e far emergere alla luce un eccellente frutto del suo ingegno, l'oggetto di studio che lo tenne occupato durante l'ultima fase della sua produzione pittorica: possiamo infatti svelare, dopo cinque secoli di assoluto silenzio, il segreto cui Leonardo affidò la creazione delle sue figure androgine, rimaste uniche nel loro genere.

Introduzione

Il nome di Leonardo evoca l'idea di un'arte sottilmente elusiva, che lascia scorgere qualcosa di anomalo, talvolta di ipnotico; tuttavia il motivo di tale sensazione per lo più sfugge a chi contempla le sue opere. Il celebre sorriso della *Monna Lisa* e di altri personaggi raffigurati negli ultimi quadri, come il *San Giovanni Battista*, viene in genere definito enigmatico, così come si parla di immagine misteriosa per la delicata *Donna che indica* (*Pointing Lady*), nonché di bizzarra iconografia per l'eccentrica *Gioconda nuda* e per il *Bacco*, in origine anch'egli un poco ortodosso *San Giovanni*. Per quanto possa apparire singolare, alcune caratteristiche delle opere sopra menzionate derivano da una stessa fonte iconografica, da cui scaturirono non solo tre figure leonardesche, ma anche, cosa ancor più significativa, uno stimolo creativo fondamentale per l'ultima produzione pittorica del maestro. In base a una serie di considerazioni che presenteremo, possiamo affermare che tale fonte d'ispirazione era visibile a Roma: si tratta di una replica marmorea di un bronzo di Lisippo, il ritratto ideale della poetessa Prassilla di Sicione, sua concittadina; Leonardo vide il particolare procedimento con cui era stato composto il volto della statua e lo applicò magistralmente, con estrema riservatezza, alle sue ultime opere. Quel che rende questa operazione mentale ancor più degna di nota

è il fatto che tale procedimento non venne utilizzato con la stessa tecnica, né nello stesso genere: scultura in antichità e pittura in età moderna, con risultati mirabili in entrambi i casi.

Leonardo riprodusse con assoluta precisione i lineamenti della statua, caratterizzata come una menade auletride, in un disegno che verrà da lui riutilizzato per la creazione delle opere successive, concatenate tra di loro dall'adozione dello stesso segreto compositivo. È sorprendente la sintonia di intenti tra l'artista toscano e il bronzista greco nell'adottare il medesimo metodo per ottenere l'identico, originalissimo risultato: ingannare l'occhio e la mente, mostrando ciò che non può esistere in natura, ma che l'arte dei due geni ha reso verosimile e credibile, a dispetto di ogni convenzione e canone di bellezza. Mentre nel soggetto dionisiaco di Lisippo questa scelta non ha implicazioni psicologiche, filosofiche o sociali, in Leonardo a volte si colora di ironia e altre volte assume connotazioni al limite del blasfemo, perché tra i soggetti considerati ci sono anche immagini sacre.

L'elemento che distingue le opere leonardesche di cui tratteremo è il carattere androgino più o meno spiccato di alcune figure, maschili e femminili: per tre di queste, e per le repliche che ne derivarono, è invalsa l'ipotesi secondo cui raffigurerebbero Salaì, l'allievo più vicino al maestro, ovvero Gian Giacomo Caprotti. Le tre opere in questione sono la *Gioconda nuda*, nell'esemplare su cartone conservato al Musée Condé di Chantilly, il *Bacco* e il *San Giovanni Battista*, entrambi

esposti al Louvre. Alla luce dei risultati della ricerca che qui verranno presentati, la tesi della riproduzione del sembiante di Salaì nelle opere menzionate risulta erronea, ma è interessante rilevare la correttezza dell'assunto su cui si basa tale congettura, ovvero che tutte e tre le figure siano intimamente unite da un filo conduttore: questo, però, non è costituito dal presunto ritratto dell'allievo di Leonardo, bensì dal peculiare procedimento con cui esse sono state ideate, frutto dell'osservazione del singolare operato di un artista del passato altrettanto grande, Lisippo. È possibile scorgere un riflesso di tali considerazioni sulla fisionomia androgina anche nella *Gioconda*.

Fondamentale per l'incontro con l'arte del bronzista sicionio è stata la presenza di Leonardo a Roma: qui il maestro rimase evidentemente affascinato dal soggetto statuario su cui ha esemplato diverse opere, improntando in modo originale e assolutamente criptico la sua ultima produzione pittorica. Il fatto che la critica abbia giudicato il soggiorno nell'Urbe come un periodo improduttivo, in cui Leonardo avrebbe solo perso il suo tempo in attività di nessun peso per la sua crescita artistica, indica che egli seppe ben celare questa sua fruttuosissima ricerca di nuove sfide da superare. Da Roma parte quindi l'esposizione delle tesi oggetto del presente saggio.

Leonardo a Roma

Leonardo giunse a Roma da Milano nel settembre del 1513.[6] In quell'anno nell'Urbe erano già attivi con successo Michelangelo e Raffaello, cui erano stati affidati incarichi prestigiosi; Carlo Pedretti ipotizza che ne fossero stati assegnati di altrettanto importanti anche a Leonardo, ma che non si tradussero in nulla di concreto.[7] Vasari, al contrario, ci descrive un artista dedito a occupazioni futili e senza costrutto, «infinite pazzie», intento a creare frivole invenzioni e più interessato a organizzare strambi scherzi ai suoi visitatori che a realizzare qualche progetto od opere d'arte;[8] intendiamo invece dimostrare che fu proprio durante il soggiorno romano che il maestro mise a frutto in modo estremamente proficuo il suo tempo, introducendo un elemento di novità, su cui serbò un rigoroso segreto, che tanta ammirazione avrebbe riscosso nei secoli. Leonardo, infatti, a Roma gettò le basi per la sua ultima produzione pittorica, mettendo a punto il procedimento con cui creò una tipologia inedita di volti androgini. Il riconoscimento di questa attività preparatoria all'esecuzione dei suoi ultimi lavori consente di dipanare l'intricata matassa dei motivi che conferiscono un carattere ambiguo ed enigmatico ad alcune sue figure; ciò permette di restituire a Leonardo la paternità di due di loro, attribuzione che nelle diverse epoche è stata variamente messa in discussione.

L'arte del passato greco-romano esercitava da tempo il suo fascino sull'artista. A Firenze, quando svolgeva l'apprendistato presso il Verrocchio, anch'egli come tutti gli allievi aveva frequentato il Giardino di San Marco, dove si studiavano le sculture antiche raccolte da Lorenzo il Magnifico; parimenti nota gli era la raccolta di cammei e gemme risalenti alla stessa epoca, di proprietà dei Medici. Durante il soggiorno milanese, quando l'artista lavorò al monumento equestre a Francesco Sforza, non si interruppe il rapporto con l'antichità, cui si ispirò per la realizzazione del modello in terra del cavallo al passo;[9] l'ammirazione per la statua del *Regisole*, nonché i profili all'antica disegnati nei fogli successivamente raccolti nei vari codici, sono un chiaro segno dell'ammirazione di Leonardo per l'arte del passato.[10] Sono state avanzate ipotesi di derivazione da modelli statuari antichi anche per altre opere, come il *Bacco*, per il quale si è suggerita la dipendenza dallo *Spinario* a Palazzo dei Conservatori oppure, più plausibilmente, dalla *Ninfa alla Spina* conservata agli Uffizi.[11] Per il *San Giovanni*, invece, si è solo rilevato che la costruzione nello spazio della figura, con il braccio che si interpone tra il busto del santo e lo spettatore, dà al dipinto un carattere scultoreo. Tale impressione è fondata; lo scarto laterale e l'inclinazione del capo, nonché la disposizione della pelle maculata sul fianco (fig. 7) hanno qualcosa in comune con la citata opera di Lisippo, l'auletride con le braccia sollevate a suonare il doppio flauto: infatti la statua, ora acefala, aveva la testa volta di lato e

inclinata verso la spalla e il chitone, ricadendo sul fianco destro, lascia il corpo seminudo[12] (fig. 8).

A tale interesse artistico per l'antichità si affiancò lo studio del latino, intrapreso in età matura, che attesta la grande considerazione di Leonardo per gli «altori», gli autori del passato, i cui testi tentò di tradurre; nel 1506 si era unito alla bottega dell'artista il nobile Francesco Melzi, figura di grande cultura, in grado di leggere e scrivere nelle lingue classiche: lo stretto rapporto di collaborazione con il giovane allievo non poté che agevolare Leonardo in quel genere di studi.[13]

Carlo Pedretti aveva rimarcato il ruolo fondamentale che Leonardo assegnò alla conoscenza dell'arte del passato greco-romano nella formazione dell'artista:[14]

> Un luogo comune come quello dell'indifferenza di Leonardo verso l'antico è ormai superato anche in base a prove documentarie. Basta ricordare che Guglielmo Della Porta scrivendo a Bartolomeo Ammannati intorno al 1560 sull'importanza di studiare a Roma, esordisce affermando: «Leonardo da Vinci soleva dire, stando esso in Milano, che Roma è 'l vero maestro de l'arte che cade sotto il disegno». Nell'accademia milanese che Leonardo aveva vagheggiata, se non addirittura realizzata, lo studio dell'antico non era certo subordinato a quello della natura. Se ne ha conferma da un impressionante resoconto di Paolo Giovio, contemporaneo di Leonardo, con un ammonimento rivolto ai giovani letterati: «Bisogna curare che gl'ingegni avidi e alacri non si affrettino a volare prima del tempo, uccellini implumi con ali non ancora ben salde, come in un'attività differente ma non affatto dissimile soleva prescrivere ai discepoli più cari Leonardo da Vinci, che nell'età nostra promosse a somma dignità la pittura svelando con industre

sagacia i segreti degli antichi».

Già nel 1501 Leonardo aveva visitato le rovine di Villa Adriana a Tivoli,[15] nonché l'Urbe, dove era presumibilmente tornato nel 1505.[16] Quando si recò a «Tivoli vecchio, casa d'Adriano»,[17] egli probabilmente vide il gruppo delle Muse,[18] ritenuto importante dalla critica perché gli avrebbe consentito lo studio dei panneggi nella statuaria antica, che l'artista riprodusse nei suoi disegni.

Di ben più ampio respiro, però, fu l'influsso esercitato dall'esemplare scultoreo cui si è alluso in precedenza, una delle repliche romane in marmo di un bronzo greco del IV sec. a.C., ovvero il ritratto ideale della poetessa Prassilla di Sicione[19] che Lisippo raffigurò come menade auletride,[20] soggetto coincidente con la *temulenta tibicina* menzionata da Plinio[21] (figg. 3, 8, 9 e 10).

Come si è detto, dalla statua l'artista desunse non solo l'iconografia di alcune opere pittoriche, ma anche un'idea compositiva che applicò più volte con esiti sorprendenti per la loro eterogeneità, la quale difficilmente lascia riconoscere un'unica fonte d'ispirazione.

Non sappiamo dove fosse collocata la scultura, ma la sua presenza a Roma è attestata da numerose citazioni di pittori del Cinquecento presenti in città, epoca in cui l'esemplare della *Prassilla* ancora conservava la testa, che è chiaramente riconoscibile per la fisionomia e l'elaborata acconciatura nei dipinti in cui venne riprodotta.[22] La statua doveva essere esposta in un luogo aperto, perché nella testa la superficie del marmo risulta

pesantemente rovinata dalle intemperie:[23] questa collocazione può aver facilitato gli artisti nel ritrarla, non essendo l'opera custodita al chiuso di qualche palazzo privato. Come mostrato in un precedente studio,[24] grazie alla varietà e alla bellezza dei diversi angoli visuali la statua ha ispirato più opere della tarda produzione pittorica di Leonardo: la *Donna che indica* (*Pointing Lady*), carboncino su carta conservato a Windsor, la *Leda* stante, di cui abbiamo solo le copie degli allievi e forse la *Salomè*, se volessimo accogliere l'ipotesi del Suida sulla paternità leonardesca del disegno da cui Lucantonio degli Uberti avrebbe ricavato la calcografia conservata a Vienna.[25]

Alla lista delle opere di Leonardo che riproducono l'antico soggetto possiamo ora aggiungere la *Gioconda nuda*, raffigurata nel disegno conservato al Musée Condé di Chantilly (figg. 1 e 2), il cui volto costituisce il tassello grazie al quale abbiamo una riproposizione completa da parte di Leonardo dell'iconografia dell'auletride lisippea, se includiamo la veduta da tergo tramandata da Lucantonio degli Uberti. Le prime tre opere menzionate riproducono infatti, con una certa fedeltà e da diversi angoli visuali, l'intero corpo; la *Donna che indica* mostra anche il volto, ma non riproduce le fattezze del modello in modo dettagliato, essendo di dimensioni ridotte; ciononostante si riconoscono sia il peculiare sorriso asimmetrico sia le ombre create dalle palpebre inferiori, tratti del modello antico parimenti ripresi nella *Gioconda nuda*; nel cartone abbiamo inoltre la

citazione del nodo d'Eracle che corona la capigliatura e delle onde che incorniciano la fronte (figg. 2, 3 e 9). Nel presente saggio non ci occuperemo delle figure leonardesche derivanti dalla *Prassilla* esaminate nel precedente studio, bensì solo della *Gioconda nuda*, parimenti nota come *Monna Vanna*, l'unica opera cui si può ricondurre l'idea compositiva alla base delle due figure maschili che analizzeremo, il *San Giovanni Battista* e il *Bacco*.

La peculiarità che distingue la *Gioconda nuda* da tutte le altre creazioni di Leonardo è che il suo volto riproduce con assoluta acribia, in visione speculare, quello del modello marmoreo in cui è riconoscibile, proprio per tale motivo, l'esemplare acquistato a Roma nel 1874 noto come *Danzatrice di Berlino*.[26] La scultura venne venduta acefala e priva di gran parte delle braccia ai Königliche Museen, che a distanza di due anni acquistarono dalla stessa persona, lo scultore tedesco Spiess, anche la testa, pur non accettando la tesi della sua pertinenza alla statua sostenuta dal venditore. Invece la testa, compatibile per materiale e dimensioni, apparteneva realmente alla *Danzatrice*: ne ritroviamo la fisionomia, l'acconciatura, la forte torsione a sinistra e l'inclinazione verso la spalla nel bronzetto conservato a S. Barbara, l'unica replica del tipo che non ci sia giunta allo stato mutilo, essendo andati perduti solo alcune falangi delle mani e l'attributo, il doppio flauto.[27]

La torsione e l'inclinazione della testa della Menade, la cui figura tortile impegnata nella danza ben

esprime l'empito bacchico che investe il soggetto, provocano il sollevarsi delle labbra sul lato sinistro, che è rivolto verso il basso, creando l'asimmetria della bocca; nel volto della *Monna Vanna*, che come si è detto riproduce specularmente quello della *Prassilla*, il sorriso asimmetrico si solleva sul lato opposto, il destro, mentre nella *Donna che indica* il sorriso segue l'andamento originario, divenendo celeberrimo nella *Monna Lisa*. Carlo Pedretti, che ha sospeso il giudizio sulla possibilità che la *Gioconda* e la *Gioconda nuda* ritraggano la stessa persona,[28] ha ritenuto di poter scorgere nella fisionomia della *Donna che indica* e in quella della *Monna Lisa* il volto della medesima modella:[29] la prima «è come un ritratto allegorico della *Gioconda* in piedi».[30]

Nel rapporto privilegiato, riguardo alla creazione del volto, tra il modello statuario e la *Monna Vanna* si palesa l'importanza che assume il cartone del museo di Chantilly nello sviluppo dell'arte successiva di Leonardo: in quest'opera infatti riconosciamo il primo utilizzo del procedimento di creazione delle particolari fisionomie androgine dell'artista ed è quindi dalla *Gioconda nuda* che inizia l'analisi della serie di figure legate dal *fil rouge* dell'ambiguità sessuale.

La Gioconda nuda

La *Gioconda nuda*, o *Monna Vanna*, è un'opera su cui il dibattito è stato intenso e fiorente sin dal XIX secolo. Si tratta di un soggetto decisamente singolare: una donna priva di vesti il cui atteggiamento rievoca la *Monna Lisa*. Nel corso del Cinquecento conobbe un apprezzabile successo, attestato da un buon numero di dipinti; la pittura lombarda e quella fiamminga ci hanno trasmesso versioni con la figura contornata da fiori, per tale motivo letta come *Flora*,[31] mentre in Francia si diffusero, ad opera della seconda scuola di Fontainebleau e di François Clouet, variazioni sul tema del ritratto a mezzo busto di dame senza veli, la celebre serie delle *Femmes au bain*.[32] Si è anche ipotizzato che il modello leonardesco abbia ispirato Raffaello per la *Fornarina*.[33]

La fortuna del tipo continuò in Europa fino al Seicento, ma per secoli la singolare immagine sorridente, definita dal Clark «un esempio curioso e inesplicabile» di variante della *Gioconda*,[34] ha celato più di un segreto, tanto che la bizzarra natura della persona rappresentata si era sempre sottratta a una piena comprensione.

Circa l'identità della modella che avrebbe posato per il singolare ritratto, varie sono le ipotesi avanzate dagli studiosi: si è di volta in volta fatto il nome di diverse donne, ovvero le amanti di Ludovico il Moro, del re Francesco I e, ipotizza qualcuno, dello stesso Leonar-

do.[35] Chi ha ritenuto che il soggetto rappresenti la versione nuda di Lisa Gherardini, la *Joconde en Vénus*, ha alluso a legami più intimi del semplice rapporto tra pittore e modella.[36] Il riferimento alla dea torna in una lettura in chiave esclusivamente mitologica, che vede nella *Monna Vanna* un'immagine di Venere, sulla base dell'affinità con le raffigurazioni della statuaria antica, relativamente alla nudità e alla disposizione dei capelli.[37] Il confronto con l'arte antica risulta appropriato nel caso dell'elaborata acconciatura della *Gioconda nuda*, ma l'ispirazione non venne da una testa di Afrodite, come è stato ipotizzato,[38] bensì da quella di una menade.

L'esemplare più significativo della serie di rappresentazioni della *Gioconda nuda* è il cartone al Musée Condé di Chantilly[39] (fig. 1): eseguito in pietra d'Italia e dipinto a guazzo, presenta i forellini per il riporto a spolvero ed è in cattivo stato di conservazione.[40] Mentre in passato era stato riconosciuto in Leonardo l'autore del disegno,[41] col passare del tempo la critica ha preferito attribuirne la paternità a un allievo del maestro[42] o a un imitatore lontano dalla sua cerchia;[43] tuttavia nel 2017 si è deciso di dare al cartone una grande possibilità di essere rivalutato, fino al punto di tornare a considerare l'ipotesi che sia opera dello stesso Leonardo e non di un allievo o seguace. La *Monna Vanna* non era mai stata concessa in prestito ad altri musei per nessun evento, esistendo un esplicito divieto di farla uscire dal Musée Condé; ciononostante, nel settembre del 2017 ha lasciato

per la prima volta la sua sede per essere trasferita nei laboratori sotterranei del Louvre, dove è stata sottoposta a un'accurata serie di analisi ed è stata esaminata da esperti, per valutare l'opportunità di esporla nella mostra del 2019 dedicata a Leonardo a cinquecento anni dalla sua morte. Questa circostanza ha avuto ampia eco sulla stampa;[44] un risultato significativo è che l'analisi al carbonio 14 ha stabilito che il disegno risale a un periodo perfettamente compatibile con la cronologia dell'attività del maestro. Si è anche scoperto che il tratteggio destrorso sul lato destro della figura, che non può essere opera di un mancino come Leonardo, è un intervento posteriore all'esecuzione del disegno. Una nozione estremamente interessante è la coincidenza delle dimensioni del cartone con quelle del dipinto raffigurante la *Monna Lisa*; i forellini per il riporto a spolvero presenti su tutta la figura della *Monna Vanna* sono stati rilevati dal computer e stampati su un nuovo supporto:[45] i contorni così ottenuti sono sovrapponibili alla *Gioconda* nella porzione relativa alle mani, mentre la posizione dei due busti e delle teste differisce, fattore su cui torneremo in seguito perché la diversa postura non è affatto casuale.[46]

La critica

L'accostamento iconografico al celeberrimo dipinto è il motivo del grande interesse suscitato dal disegno. Per il Müntz, che giudicava audace, profana e provocante «l'eroina del cartone», in aperto contrasto con il

riserbo che sembra avvolgere e isolare la *Gioconda*,[47] grande era la tentazione di riconoscere nel disegno uno studio preparatorio per il quadro; quel che gli parve certo, però, era che la figura, che riteneva eseguita da qualche allievo, costituisse una transizione tra la *Monna Lisa* e il *Bacco*.[48] Mentre il Roger–Milès citò il disegno come esempio eloquente del ruolo svolto nell'attività del maestro dall'immagine della *Gioconda*, evocatrice dell'ideale, punto fermo cui l'artista si sarebbe ispirato per più opere,[49] per André Chastel l'unico rapporto tra le due figure si avrebbe nel sorriso e nell'aria soave: egli riteneva che Leonardo avesse ritratto una cortigiana con il busto scoperto e che l'originale fosse stato ampiamente imitato sia in Italia, sia in Francia, per poi andare perduto.[50]

L'idea della dipendenza del cartone dall'iconografia della *Gioconda* è alla base della tesi della sua esecuzione da parte di un allievo o di un imitatore, che sarebbe stato palesemente incapace di emulare il modello. Per il Berenson il disegno è una trasposizione alla maniera lombarda della *Monna Lisa* nuda, ma egli non seppe risolversi sulla sua genesi, ovvero se spogliare la figura fosse stata l'iniziativa di un allievo, da individuare forse nel Melzi o in Salaì, o se questi si fosse limitato a copiare un'immagine creata dal maestro stesso: in tale caso, le perplessità dello studioso nascevano dalla considerazione che il volto non sembrerebbe essere all'altezza di Leonardo, mentre le mani non potrebbero che derivare da un suo disegno. L'esistenza di vari dipinti con il

medesimo soggetto lo induceva a ritenere che il cartone a Chantilly fosse l'esemplare più vicino a un analogo cartone creato dallo stesso Leonardo.[51] Aspra e analitica era stata la critica del Malaguzzi Valeri, secondo il quale si tratterebbe di un poco piacente abbozzo del Luini, caratterizzato da una ripetizione un po' stereotipata di certi elementi leonardeschi; la distanza dall'illustre modello si misurerebbe negli occhi, che hanno perso forza e luce, «incavernati», appesantiti, duri e inespressivi, in cui la pupilla si confonderebbe con la sclerotica, nonché nel naso, dalla linea altrettanto dura, nera e incisiva.[52] Anche il Sirèn aveva ricondotto il cartone a un allievo, riscontrando in molte copie della *Gioconda*, oltre all'inevitabile perdita di fascino, un effetto caricaturale che si accentuerebbe nella versione nuda, corredata di un sorriso che gli parve simile a un ghigno.[53] Zöllner ha negato la paternità di Leonardo del cartone parlando di infelice realizzazione del naso e del braccio, ritenendo altresì poco credibile che sia stato l'artista stesso a trasformare la delicata impostazione del corpo della *Monna Lisa* in una posa tanto poco riuscita.[54] Il Clark invece affermò che la *Gioconda nuda* sarebbe stata creata da un imitatore lontano dalla cerchia del maestro, in quanto Leonardo non avrebbe accettato una simile manipolazione del proprio capolavoro: l'aspetto della testa ricondurrebbe al Sodoma o al Peruzzi e le alterazioni nella posa stravolgerebbero la natura del modello, facendone svanire l'imperturbabile, autorevole espressione.[55] Tuttavia in un precedente scritto il Clark aveva riferito a un

allievo di Leonardo il cartone, ipotizzandone la derivazione da un grande disegno preparatorio realizzato dal maestro per meglio studiare e sviluppare le potenzialità della posa della *Monna Lisa*.[56] Sul finire dello scorso secolo anche Carlo Vecce ha sostenuto, nella sua biografia di Leonardo, la tesi che vede nella figura nuda uno studio per la realizzazione del quadro, in cui egli però non ravvisa il ritratto di Lisa Gherardini, bensì della gentildonna napoletana Isabella Gualandi.[57] In questi ultimi due casi, benché non sia stata riconosciuta la peculiarità dell'opera al Musée Condé, è stato giustamente rivalutato il ruolo svolto nell'attività di Leonardo dalla versione senza veli.

Nel periodo in cui il cartone è stato sottoposto ad attente analisi nei laboratori del Louvre, sono state rilasciate varie interviste dagli addetti ai lavori. Non è sfuggito all'attenzione degli studiosi l'aspetto del busto non adeguato al soggetto muliebre rappresentato, né il braccio sinistro prettamente virile: la spiegazione data sarebbe l'utilizzo di un modello maschile perché ai tempi non sarebbe stato lecito utilizzare una modella che posasse nuda.[58] La strana costituzione della figura è sempre stata una fonte di perplessità: il giudizio estetico sul personaggio rappresentato nel cartone è infatti assai controverso. Destano un certo stupore le descrizioni della figura tese a esaltarne la presunta bellezza classica: se il confronto con l'arte greca risulta appropriato nel caso dell'elaborata acconciatura,[59] per quel che riguarda il corpo appaiono più che legittime le riserve avanzate da

chi, lungi dal condividere l'entusiasmo per il busto nudo «che sembra aver modellato uno scultore dell'Attica»,[60] è rimasto interdetto di fronte a quello che è stato definito un «bel corpo di ninfa».[61] Mentre per alcuni critici il disegno è da considerare un'opera capitale di Leonardo, in cui l'affascinante bellezza dei tipi leonardeschi si unirebbe alla suggestione dell'arte classica,[62] altri hanno visto nella donna un'immagine pressoché caricaturale.[63] Vedremo come tali punti di vista, per quanto antitetici, contengano entrambi una parte di verità.

In realtà la lettura del cartone come ritratto femminile derivante dall'iconografia della *Gioconda* è un clamoroso travisamento non solo della genesi, ma anche dell'identità del soggetto raffigurato. Infatti la presunta imitazione della più celebre madonna rinascimentale rivela invece di essere, come si è anticipato, un'ulteriore testimonianza della presenza di modelli statuari antichi nella produzione artistica di Leonardo. A Chantilly non si conserva la copia di un perduto esemplare di Leonardo, bensì l'archetipo del tipo iconografico della *Monna Vanna*, improbabile ritratto di un'assai poco avvenente cortigiana, che riserva qualche sorpresa. Si pecca d'ingenuità nel ritenere che chiunque abbia eseguito l'opera, per quanto scadente potesse essere come artista, abbia mancato di accorgersi dell'effetto goffo prodotto da una simile visione: un'eccentrica dama dallo sguardo ammiccante, che esibisce con un candido sorriso un corpo vistosamente disarmonico nelle proporzioni, nelle forme e nella postura. Le anomalie nel volto

e i difetti fisionomici e anatomici rilevabili nella raffigurazione, bollati a torto come conseguenza della presunta scarsa abilità dell'ipotetico esecutore anonimo, rispondono invece alla volontà dell'autore, che inizialmente era stato a ragione identificato con Leonardo.

Uno strano corpo

Qualche anomalia nel fisico era stata in effetti rilevata dal Müntz, già sul finire dell'Ottocento: le spalle risulterebbero strette, mentre le braccia sarebbero eccessivamente larghe.[64] Egli però non ne ricavò alcuna conclusione, considerando tali difetti errori del seguace di Leonardo che, a suo avviso, avrebbe eseguito il cartone e non si avvide che il giudizio sull'eccessiva larghezza delle braccia non era da estendere all'arto destro, nettamente ridimensionato dalla spalla al gomito, tanto da raccordarsi male all'avambraccio.

Il seno dalla forma anomala mal si inserisce nel busto, apparendo come compresso sul lato destro, il che crea un effetto tutt'altro che naturale: nella citata intervista realizzata nei laboratori del Louvre, si parla a ragione di qualcosa di simile a un innesto. Che il seno sia l'unico elemento femminile del busto lo si rileva parimenti osservando l'addome prominente, su cui il chiaroscuro diffonde pesanti ombre che lo fanno risultare ben poco femminile. Mentre le spalle possono apparire strette per il forte scorcio, è fuor di dubbio la sproporzione del braccio sinistro: la mano destra, piuttosto

piccola e affusolata, sembra infatti poggiare su un arto virile e invece la sinistra, che potrebbe mettere ulteriormente in risalto tale divergenza nella rappresentazione, allo stato attuale non sembra neppure abbozzata; al suo posto si scorge una forma ambigua, in nulla riconducibile all'aspetto e alle dimensioni di una mano.[65]

È interessante la rivelazione che i forellini per lo spolvero presenti nel cartone seguano il contorno della mano sinistra, anche se questa ora non è visibile: si è pensato a un deterioramento del disegno originario,[66] ma una circostanza indebolisce tale ipotesi: si direbbe che tale lacuna abbia caratterizzato il cartone sin dall'origine, perché in alcuni dei dipinti raffiguranti la *Gioconda nuda* la mano sinistra, chiaramente rappresentata, mostra una disposizione delle dita che varia da un esemplare all'altro: una variante ha l'indice retratto rispetto alle altre versioni (fig. 15), un'altra ha tutte le dita distese (fig. 16),[67] il che suggerisce che la mano non fosse visibile nell'archetipo e quindi non se ne poté desumere l'iconografia, come è invece avvenuto nel caso della mano destra, riprodotta fedelmente anche nella *Monna Lisa*. Ciò non è stato rilevato dalla critica: non solo vi fu chi sottolineò la «maggior bellezza del disegno delle mani» rispetto alle altre versioni,[68] senza avvedersi che si può parlare solo della destra, ma anche chi, considerando l'esistenza di vari dipinti con il medesimo soggetto, vide nell'opera a Chantilly l'esemplare più vicino a un analogo cartone creato dallo stesso Leonardo, proprio perché le mani non potevano che derivare da un

disegno del maestro.[69] Un dettaglio significativo che riguarda l'indice della mano destra prova che la *Monna Vanna* non è una copia, ma un originale: la prima versione, in cui è più lungo e maggiormente accostato al dito medio, è quella che è stata seguita dai forellini per lo spolvero; la successiva modifica trova la sua spiegazione, come vedremo, nell'idea compositiva su cui è stata improntata l'intera figura: un pentimento ben visibile mostra che la lunghezza del dito è variata notevolmente, essendosi reso necessario il ritrarsi dell'indice, che nella seconda versione è stato rappresentato di scorcio.

Uno strano volto

Non solo il corpo, ma anche il volto presenta delle anomalie: le più vistose riguardano gli occhi, che sembrano appartenere a due persone diverse sia per la forma asimmetrica, sia perché l'iride destra, scura, contrasta nettamente con l'altra, chiara. Lo stesso avviene con la capigliatura: la chioma è chiara sul lato sinistro, mentre è scura sul destro. Per ognuna di queste incongruenze c'è una spiegazione, che rafforza la tesi dell'attribuzione dell'opera a Leonardo: un allievo, o un imitatore, difficilmente avrebbe potuto creare una figura così ricca, al tempo stesso, di rimandi a un modello antico e di estrema creatività, risultante in un'inedita fisionomia dalle sorprendenti implicazioni.

Come si spiegano le asimmetrie nei lineamenti

della *Gioconda nuda*? È da scartare la tesi che vorrebbe ascriverle alle scarse capacità di un anonimo autore, come ha creduto gran parte della critica, perché esse derivano da un preciso intento: riprodurre le fattezze di una preesistente opera d'arte. Il volto del cartone si distingue dalle altre versioni del soggetto per alcune caratteristiche, quelle stesse che ne palesano la diretta dipendenza dall'iconografia della *Prassilla*, dei cui lineamenti offre una puntuale trascrizione in veduta speculare; come si è detto, troviamo anche la citazione del nodo d'Eracle che corona la capigliatura e delle onde che incorniciano la fronte (figg. 2-3). Anche l'atteggiamento del capo nettamente volto di lato e inclinato ricorda in una certa misura quello della statua, così come il busto privo di veli riecheggia la seminudità del seno della giovane seguace di Dioniso.

L'evidenza del confronto tra le due fisionomie si palesa ulteriormente con l'ausilio di due fotomontaggi: il primo si ottiene unendo la metà destra del volto della *Prassilla* e la metà sinistra di quello della *Gioconda nuda* (fig. 4), il secondo unendo la metà destra del viso del disegno e la metà sinistra di quello della statua (fig. 5); tali immagini permettono di apprezzare, oltre all'analogia dei lineamenti, la coincidenza delle loro proporzioni.[70]

La posa tortile della *Danzatrice* ben descrive il movimento impetuoso del corpo di una menade intenta a suonare l'*aulós* ed è proprio a causa della diversa natura del personaggio rappresentato che nel disegno a

Chantilly il busto non è piegato né all'indietro, né di lato e l'inclinazione del capo rispetto al corpo è meno vistosa rispetto alla statua. Coerentemente, non è stata riportata nella metà destra del volto della *Monna Vanna* l'anomala larghezza del lato sinistro del viso della Prassilla (fig. 5), poiché si sarebbe trattato di una distorsione priva di senso in una figura che non solo non ha la testa fortemente inclinata sulla spalla sinistra come nell'ebbra creatura, ma la inclina leggermente verso sinistra, ovvero sul lato opposto rispetto alla riproduzione speculare della testa della statua. Parimenti, nella *Gioconda nuda* non compare il tratto correlato all'atto di suonare uno strumento a fiato, perché la bocca non si apre a stringere le ance; tuttavia, un dato ribadisce l'intenzione di Leonardo di rimanere fedele al modello antico che stava riproducendo, nonostante la lontananza dei soggetti: nella *Monna Vanna* la forma e le dimensioni del labbro superiore, così come il colore più scuro rispetto all'inferiore, ricordano molto da vicino l'effetto creato nell'auletride dall'apertura della bocca (figg. 4 e 5).

Una significativa asimmetria, invece, è stata trasmessa alla *Gioconda nuda* col proposito di aderire all'iconografia antica, abbandonando la logica che ne è alla base.[71] È una peculiarità che si rinviene nel sorriso, riprodotto specularmente nel cartone, ma senza invertire l'originaria inclinazione verso sinistra della testa: si perde quindi il naturalismo che nella Menade determina il sollevarsi delle labbra sul lato rivolto verso il basso, ma al tempo stesso si viene a creare il celebre sorriso

asimmetrico, l'elemento più importante condiviso con la *Monna Lisa*, nella quale le labbra si sollevano sul lato sinistro come nella statua, così come accade nella *Donna che indica*.[72]

Il labbro inferiore della *Monna Vanna* appare leggermente tumido nella metà sinistra, risaltando per mezzo di una lumeggiatura; con il medesimo procedimento emerge dall'ombra, sullo stesso lato, la parte di gota bagnata dalla luce, dall'aspetto parimenti enfiato. Queste due caratteristiche sono desunte dal modello: la guancia destra della Menade appare leggermente più gonfia d'aria rispetto all'altra, così come la metà destra del labbro inferiore è più rilevata della sinistra (figg. 2-4).[73] Su quest'ultima, infatti, poggiava l'ancia di uno dei flauti: ne fanno fede le fratture subite da questa porzione di labbro, fratture che ritroviamo al centro e sul lato opposto del labbro superiore, dove doveva trovarsi l'ancia del secondo calamo.

La forma degli occhi della *Gioconda nuda* è ancor meno simmetrica: entrambi hanno un taglio allungato, ma il destro è più grande e tondeggiante, al punto da risultare più aperto; inoltre le arcate sopracciliari, lunghe e sottili, presentano una diversa curvatura nell'angolo interno: il sopracciglio destro appare più arcuato in prossimità del naso rispetto al sinistro, che invece sembra distendersi nel primo tratto. Nel volto della *Prassilla*, a causa della peculiare postura della testa, l'occhio sinistro – ricordiamo che la riproposizione dei lineamenti della scultura è speculare – è posto più in basso rispetto al

destro e presenta anch'esso, come nel cartone, una maggiore apertura rispetto all'altro; ritroviamo parimenti la linea marcata che definisce le palpebre e ne rileva il contorno inferiore, ove nascono ombre profonde, analoghe a quelle create dal turgore dei cuscinetti sovraorbitali (figg. 2-5).

Fig. 1. Leonardo da Vinci, *La Gioconda nuda* (*Monna Vanna*). Chantilly, Musée Condé.

Fig. 2. Leonardo da Vinci, *La Gioconda nuda*, particolare della testa.

Fig. 3. Lisippo, *Prassilla*, testa, veduta speculare. Berlino, Archäologisches Zentrum, magazzino.

Fig. 4. Fotomontaggio ottenuto unendo la metà destra del volto della *Prassilla* e la metà sinistra del volto della *Gioconda nuda*.

Fig. 5. Fotomontaggio ottenuto unendo la metà destra del volto della *Gioconda nuda* e la metà sinistra del volto della *Prassilla*.

Il Bacco e il San Giovanni Battista

«Bacco, San Giovanni e la Gioconda rivolgono i loro sguardi verso di voi; siete affascinati e turbati, un infinito agisce su di voi a causa di uno strano magnetismo».[74] Un sotterraneo *fil rouge* unisce la *Monna Lisa* alle due singolari figure virili dell'artista: lo scorgiamo nelle espressioni elusive dei volti e nello sguardo, percependo inconsciamente qualcosa di enigmatico, che tanto fascino conferisce ai personaggi rappresentati. È una caratteristica che si rinviene in questi tre dipinti e non in altri; nasce da un'idea compositiva fissata da Leonardo per la prima volta nel disegno della *Gioconda nuda*, in cui è stata portata alle estreme conseguenze, applicata al volto e all'intera figura in modo totalizzante.

Nei tre quadri menzionati, tuttavia, l'influsso del cartone ha avuto esiti differenti riguardo all'ideazione del corpo delle tre figure: la naturalezza della posa della *Gioconda* mostra bene il contrasto con la strana postura della testa rispetto al busto che osserviamo nella *Monna Vanna*; quanto alle due figure virili, in origine rappresentanti entrambe il santo, solo il *San Giovanni* ha ripreso una caratteristica fondamentale del cartone, come vedremo, mentre nel *Bacco* questa è stata lasciata cadere. Nulla dà adito nella rappresentazione dei corpi all'eventuale senso di disagio o turbamento provato da chi, come Michelet, contempli le tre opere conservate al

Louvre; si nota solo l'atteggiamento del corpo del *Bacco*, molto singolare e poco consono al soggetto sacro originario (fig. 6).

L'elemento che ha catalizzato l'attenzione sui due soggetti maschili è l'incerta denotazione sessuale dei loro lineamenti; ciò è stato rilevato in particolar modo nel *San Giovanni* (fig. 7), che Carlo Emilio Gadda definì un «Bacco angelizzato privo di polarità sessuale».[75] Proprio perché i due personaggi virili non risultavano del tutto convincenti per l'ambiguità dell'aspetto e dell'atteggiamento, nel tempo sono stati oggetto di modifiche. La versione seduta del *San Giovanni* fu trasformata in un *Bacco* nel tardo Seicento, quando l'immagine troppo ardita del santo con le gambe accavallate diventò oggetto di censura: gli attributi con cui venne alterata la figura sono la corona di edera e il bastone trasformato in tirso. La versione stante del Battista, con lo sguardo intenso e il marcato sorriso allusivo, fu invece accettata, anche se si ritenne opportuno aggiungere una croce astile alla composizione, perché pure questa figura fu percepita come ambigua per l'aspetto androgino; il corpo atletico del Bacco e quello morbido del San Giovanni rimangono tuttavia a testimoniare l'originalità delle scelte iconografiche di Leonardo, così distanti dalle immagini del Battista con il fisico scavato dalle privazioni di una vita da anacoreta. Il *San Giovanni* è l'unica delle tre opere oggetto di questo studio ad essere unanimemente considerata autografa del maestro,[76] in quanto sul *Bacco* la critica si è divisa riguardo alla

paternità leonardesca,[77] come è accaduto per la *Gioconda nuda*.

Osservando le due versioni del *San Giovanni*, difficilmente si riesce a percepire l'espediente usato da Leonardo per conferire un aspetto androgino ai due uomini. Ciò che risulta poco ortodossa nel *Bacco* è la posa sensuale, non consona a un santo, mentre nell'altra figura l'attenzione viene attirata dal sorriso pronunciato e dallo sfumato del volto, così tenue che l'incarnato delicato non gli conferisce un aspetto virile.[78] Non sono, però, questi gli elementi che contribuiscono alla comprensione del procedimento leonardesco che dona un'aria ambigua ad entrambi: esso è ben celato e probabilmente lo sarebbe rimasto se non si fosse data la giusta importanza alla *Gioconda nuda*.

Un dato che non è stato rilevato dalla critica è che i lineamenti del *Bacco* coincidono con parte di quelli dell'eccentrica donna rappresentata nel cartone, con la differenza dell'assenza del sorriso asimmetrico. Questa scoperta conferma l'intimo legame tra le prime due opere, accomunate non solo dalla stessa tecnica con cui è stato composto il volto, ma anche dall'identità dei lineamenti, che come vedremo sono stati sapientemente trasformati grazie all'uso del chiaroscuro, con un risultato tutt'altro che scontato.

Il volto del Battista, invece, non presenta alcuna somiglianza con le altre due fisionomie; il quadro è sicuramente posteriore alla concezione della *Gioconda nuda*, perché anche in esso Leonardo ha utilizzato

l'espediente, sperimentato nel cartone, che crea l'ambiguità sessuale, ma il personaggio raffigurato presenta un volto inedito. Se nella *Monna Vanna* richiama l'attenzione l'anatomia del braccio sinistro, muscoloso come quello di un uomo, nel *San Giovanni* questa caratteristica viene a mancare e l'arto destro non appare molto dissimile da quello di una donna. Vedremo come questa incongruenza, che caratterizza i lati opposti del corpo dei due soggetti, abbia una sua logica, condizione che invece non si verifica né nel *Bacco*, né nella *Monna Lisa*.

In epoca successiva a Leonardo, la spalla destra del *Battista* è stata interessata da una modifica che ne ha ingrandito le dimensioni, mostrando un ingrossamento ritenuto molto sospetto da J. Rudel, conseguenza di un modellato presumibilmente posteriore, ottenuto per spessori;[79] Marani ritiene che, a causa della durezza delle ridipinture, esse siano state eseguite nel Seicento.[80] Questa alterazione dell'aspetto originario della spalla la fa apparire poco in armonia con la parte superiore del braccio, non altrettanto possente: nella radiografia del dipinto si nota che essa aveva una conformazione più delicata, più rispondente a un'iconografia muliebre, perché priva del turgore del muscolo trapezio che oggi la caratterizza; forse si ritenne opportuno intervenire perché l'aspetto della spalla non era conforme a un corpo virile.[81]

Dato interessante, non si hanno notizie certe di un committente né per la *Monna Vanna*, né per il *Bacco*, né per il *San Giovanni*, che quindi presumibilmente non

vennero creati per essere ceduti a terzi, circostanza che avvalora la dimensione privata di queste opere tarde che Leonardo tenne presso di sé in Francia.

Fig. 6. Leonardo da Vinci, *Bacco.* Parigi, Museo del Louvre.

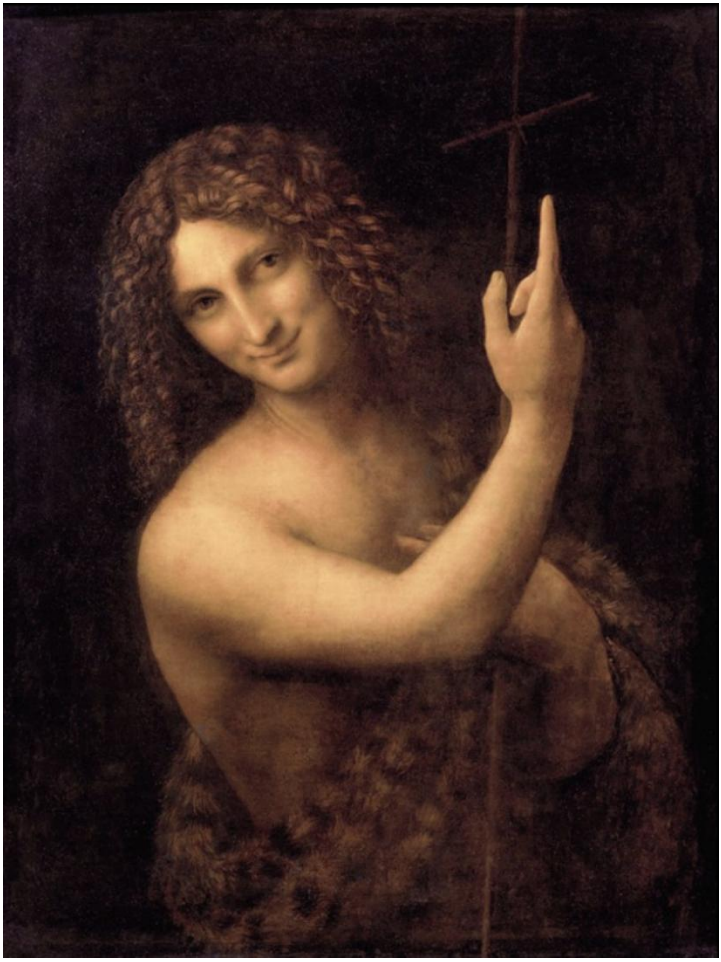


Fig. 7. Leonardo da Vinci, *San Govanni Battista.* Parigi, Museo del Louvre.

L'antico modello

Le peculiari asimmetrie del volto della *Monna Vanna* permettono di riconoscerne il modello nella testa (fig. 9) della statua nota come *Danzatrice di Berlino* (fig. 8), acquistata a Roma dai Königliche Museen nel 1874 e conservata nella capitale tedesca.[82] Tale denominazione ottocentesca deriva dal fatto che ai tempi non si riuscì a identificare con sicurezza il soggetto, perché l'esemplare fu venduto acefalo e privo di buona parte delle braccia;[83] nel 1982, però, venne presentata ufficialmente dal Santa Barbara Museum of Art una replica bronzea del tipo:[84] a tutt'oggi quest'ultimo è l'unico esemplare conosciuto che si sia conservato quasi integralmente, dimostrando senza alcuna ambiguità attraverso l'atteggiamento delle braccia e delle mani che il soggetto ritrae una suonatrice di *aulós*.[85] Due anni dopo l'acquisto della scultura, il museo acquisì anche la testa dallo stesso venditore, lo scultore tedesco Michael Spiess, che ne assicurò l'appartenenza alla *Danzatrice*; il volto della testa da lui correttamente attribuita alla statua ritrae un'auletride, ma il fatto che neppure Spiess potesse sapere che la scultura raffigurasse una suonatrice di doppio flauto esclude che egli abbia cercato di proposito una testa di flautista da proporre come quella appartenente alla statua; non sappiamo neppure se avesse notato tale caratterizzazione nella distorsione dei

lineamenti del volto.[86]

L'allora direttore della sezione di scultura dei Musei di Berlino, Karl Boetticher, non accettò la pertinenza della testa alla statua: probabilmente, nel tentativo d'integrazione, la testa venne collocata di prospetto e non nella giusta posizione, così peculiare da poter essere ripristinata solo con difficoltà senza un modello: sarebbe stata quindi falsata in pieno l'iconografia originaria della menade auletride, il che precluse in quell'occasione la possibilità di attribuire la testa alla statua.[87] All'epoca dell'acquisto si poteva solo congetturare l'esatta posizione del capo rispetto al corpo, vista la posa particolare e la mancanza del collo nella statua, anche se, in realtà, già nel 1850 Clarac aveva pubblicato una tavola riproducente la *Menade Pamphilj*, una replica del medesimo tipo statuario, che ai tempi in cui venne riprodotta ancora conservava la testa originale (fig. 11).[88]

Un progresso nella ricerca si ebbe nel 1928, quando l'archeologo austriaco Arnold Schober[89] fece uno studio approfondito dell'esemplare di Berlino avvalendosi dell'analisi delle repliche di Roma[90] e di Vienna, pubblicate nel secondo decennio del XX secolo. Egli stabilì che il capo era inclinato a sinistra, a causa dello sporgere del muscolo sternocleidomastoideo destro del torso di Vienna che, nonostante sia ormai acefalo, conserva l'attacco del collo;[91] la replica di Roma, invece, conserva il braccio destro, con la sola lacuna della mano e del polso: questa circostanza, unitamente alla collocazione e alle dimensioni dei puntelli delle varie repliche,

permise di ricostruire la posizione delle braccia e di indicare nell'*aulós* lo strumento perduto. L'interpretazione della *Danzatrice di Berlino* come una suonatrice di doppio flauto, con l'integrazione ideale del capo e delle braccia, venne presentata dall'archeologo tramite tre disegni della scultrice Hilde Leitich[92] (fig. 12) ed è talmente fedele alla realtà da coincidere con le immagini del bronzetto di Santa Barbara, pubblicate sessanta anni dopo da Shapiro.[93] La testa acquisita dal museo nel 1876 è compatibile con la statua per le dimensioni e per le peculiarità della fisionomia, dell'acconciatura e della postura riscontrabili sia nel bronzetto, sia nella *Menade Pamphilj* illustrata da Clarac. Schober, in base a considerazioni stilistiche e iconografiche che gli fecero ricondurre l'archetipo a Lisippo, identificò il soggetto nella *temulenta tibicina* della tradizione pliniana.[94] Shapiro riprende e suffraga tale attribuzione, soffermandosi a illustrarla sotto vari aspetti: con confronti con altre creazioni lisippee per quanto riguarda il canone del bronzista e la profondità spaziale di alcune sue opere, nonché con celebri sculture e rilievi di artisti del IV secolo a.C., per mostrare la presenza di figure a spirale già in tale epoca. Nel corso di diversi decenni, vari studiosi hanno parimenti ascritto il soggetto a Lisippo.[95]

È importante aver potuto stabilire l'esatta posizione del capo del tipo statuario della *Danzatrice di Berlino*, per i motivi sopra indicati: le deformazioni dei lineamenti che ne derivano confermano l'appartenenza della testa al torso e tali asimmetrie del volto hanno

l'ulteriore merito di permettere di individuare il modello di cui si servì Leonardo per creare la sua insolita figura di dama.

La ricostruzione dell'aspetto dell'esemplare di Berlino con la testa originaria viene inoltre confermata dal fatto che a partire dal Rinascimento, come si è detto, ci sono citazioni nelle arti figurative che ci restituiscono l'immagine della statua non ancora acefala, nelle quali sono ravvisabili la peculiare posizione del capo, il volto e l'elaborata disposizione della chioma della poetessa: il cartone a Chantilly non è che un ulteriore, eclatante esempio della fortuna del tipo lisippeo.

Ci fu un significativo equivoco circa l'interpretazione del personaggio raffigurato nella testa acquistata dallo scultore Spiess: nel catalogo dei Königliche Museen, Conze[96] esitò tra l'interpretazione come menade o come ermafrodito, mentre Kekulé von Stradonitz[97] optò decisamente per la seconda ipotesi, che giudicò molto credibile. Da dove nasce quest'ambiguità di lettura? La capigliatura è acconciata in modo molto elaborato, che ricorda le pettinature delle teste raffiguranti Afrodite, le muse, le menadi, ma anche gli ermafroditi, il che ha dato adito a quest'ultima proposta interpretativa;[98] tuttavia c'è una peculiarità nel volto della menade che gli studiosi ai tempi non colsero e che ritorna nella fisionomia della *Monna Vanna*, caratteristica anche in questo caso ignorata dalla critica, che non ha saputo riconoscere la vera natura del personaggio raffigurato nel cartone. È proprio il rinvenimento di tale particolarità, nel modello

e nel disegno che ne è derivato, che ha consentito di svelare l'elemento, rimasto sinora sconosciuto, che rende enigmaticamente ambigue le figure di Leonardo qui considerate.

L'aspetto vagamente androgino della menade deriva in realtà da una precisa scelta iconografica di Lisippo: il volto della *Prassilla* è nettamente distinto in due metà, come è agevole notare una volta divise longitudinalmente le due parti (fig. 10). Il lato destro ha un aspetto femminile, mentre il sinistro se ne differenzia per le deformazioni derivanti dalla postura, che allargando la guancia fanno sì che il volto ricordi quello tondeggiante di un satirello, perfettamente in linea con il soggetto bacchico rappresentato. In un precedente saggio, presentato da chi scrive,[99] si è mostrato che i lineamenti della *Prassilla*, analogamente al corpo, derivano da quelli dell'*Afrodite* lisippea e che, a seconda dell'angolazione da cui viene osservata, la testa della dea mostra un carattere più o meno mascolino, perché anche in questo caso il lato destro del volto è femminile, mentre il sinistro ha un aspetto che si avvicina a quello virile. In effetti per i lineamenti della dea l'artista si era ispirato alla fisionomia di Alessandro Magno, di cui fu il ritrattista ufficiale nel bronzo: il rapporto di dipendenza tra questi ultimi due soggetti si evince dal raffronto tra la replica marmorea della testa di Afrodite conservata alla Glyptothek di Monaco e quella del Macedone alla Ny Carlsberg Glyptotek.[100] Partendo dal ritratto di Alessandro, Lisippo plasmò la metà volto destra di Afrodite dandole un

carattere femminile, mentre la sinistra ricorda maggiormente il Macedone; analogamente, la metà volto destra della Prassilla è molto simile alla corrispondente metà volto dell'Afrodite, mentre la sinistra si avvicina all'aspetto di un satirello, come si è già osservato.[101]

La menade è caratterizzata come flautista, con la bocca semiaperta a stringere le ance e il gonfiore delle gote indicante la presenza dell'aria da soffiare nello strumento; è una caratteristica che ritroviamo nel sottomento, col turgore analogamente dovuto all'aria. Tali particolarità sono proprie anche del bronzetto e del disegno del Clarac che ritrae la *Menade Pamphilj* (fig. 11), nei quali l'apertura della bocca e la pienezza delle guance e del mento si aggiungono alle altre singolari analogie: la fronte relativamente bassa, la disposizione delle ciocche dei capelli ai lati della fronte, nel disegno, e dell'intera capigliatura nel bronzetto.[102] Per tale motivo la classificazione come ermafrodito, che ancora si tramanda, della testa conservata a Berlino non ha fondamento, non esistendo raffigurazioni di ermafroditi flautisti nelle testimonianze artistiche sinora note,[103] a meno che non si voglia parlare di un *unicum* iconografico che non vi è motivo di ipotizzare.[104]

Molteplici elementi concorrono all'attribuzione a Lisippo del soggetto raffigurato nella *Danzatrice di Berlino*. La figura snella, gli arti inferiori lunghi e la testa relativamente piccola rispondono al canone proprio dell'artista; le braccia sollevate a sostenere il doppio flauto conferiscono tridimensionalità alla figura,

creando una pluralità di punti di vista che invitano alla visione circolare dell'opera, altra qualità delle figure dello scultore sicionio. Sappiamo inoltre che l'artista dedicava grande cura alla raffigurazione dei capelli:[105] nell'auletride sono mostrati nell'atto di sciogliersi dalla complessa acconciatura, che prevede oltre al *krobylos*, ossia il nodo sulla sommità del capo, anche il cercine, che raccoglie i capelli sui tre lati della testa; due ciocche, ormai spezzate, sono già cadute ai lati del collo perché investite dal movimento che scuote la creatura dionisiaca. Una serie di vistose asimmetrie nella capigliatura conferma l'originale posizione del capo, nettamente volto a sinistra e inclinato verso la spalla, il che provoca lo spostamento della massa dei capelli verso il lato più basso: ciò si riflette anche nel nodo d'Eracle, che ha la sommità destra più alta dell'altra, proprio per la forza di gravità che ha tolto equilibrio e simmetria alla pettinatura (fig. 9).[106] Notevole è il carattere istantaneo dell'immagine fissata nella scultura, ancora apprezzabile nell'esemplare berlinese: Lisippo ha colto l'attimo irripetibile, come era solito fare nei suoi bronzi. Mentre l'acconciatura si sta disfacendo, l'instabilità della posa, dovuta all'ebbrezza, e il movimento di danza vorticoso fanno sì che il sandalo stia per sfuggire dal piede destro: la precarietà dell'immagine è uno stilema del Sicionio, che sembra dotare le sue creazioni dell'alito vitale, fissandole in pose che sarebbero mutate nel giro di pochi istanti, impossibili da mantenere.

Un'ulteriore sigla di Lisippo è la partizione

verticale della ponderazione delle statue da lui create, contrastante con quella chiastica di Policleto:[107] le figure lisippee appaiono rilassate su un lato del corpo e in tensione sull'altro, caratteristica che ben si apprezza nelle due opposte vedute laterali della menade auletride, il cui corpo appare abbandonato all'ebrezza orgiastica sul lato destro, mentre il sinistro, con la gamba portante e le braccia sollevate a sostenere i due calami dell'*aulós*, trasmette un'idea di energia; il bronzetto, quasi integro, consente ancora di apprezzare a pieno questo stilema lisippeo.[108] È significativo il fatto che nella *Prassilla*, così come nell'*Afrodite*, alla peculiarità della doppia lettura del corpo si aggiunga una doppia lettura del volto, divisibile in due metà molto diverse tra loro, seguendo la linea del naso: ciò ha avuto un'insospettata eco nell'opera di Leonardo.

Fig. 8. Lisippo, *Prassilla*, replica, veduta frontale. Berlino, Staatliche Museen, Altes Museum.

Fig. 9. Lisippo, Testa di *Prassilla*, replica, frontale. Berlino, Archäologisches Zentrum, magazzino.

Fig. 10. Lisippo, *Testa di Prassilla*, replica. Particolare del volto con le due metà separate.

Fig. 11. Clarac, riproduzione della c.d. *Menade Pamphilj*.

Fig. 12. Leitich, ricostruzione della *Danzatrice di Berlino*.

L'androginia della Gioconda nuda

Da dove nasce l'aspetto androgino riscontrabile in varie figure di Leonardo? Sappiamo che l'artista non era nuovo all'uso di modelli di sesso diverso da quello della figura che ne avrebbe ricavato: infatti per rappresentare il volto e i capelli della Vergine dell'*Annunciazione* agli Uffizi, egli aveva realizzato lo studio di una testa di ragazzo, riconoscibile nel disegno conservato nella Pierpont Morgan Library di New York.[109] La versione muliebre è il risultato di un accorto gioco di sottili modifiche dei lineamenti, che risultano più minuti e delicati rispetto a quelli della fisionomia virile. Al contrario, per realizzare il volto dell'arcangelo Uriel della seconda versione della *Vergine delle rocce*, viene indicato come disegno preparatorio la *Testa di giovane donna* alla Biblioteca Reale di Torino. Carlo Pedretti, che interpretava quest'ultima opera come una *Testa di angelo*, l'accomunò ad altri celebri volti leonardeschi: «In questa testa, come nel *Bacco*, nel *San Giovanni Battista* e nella *Gioconda*, emerge un ideale di ambigua e androginica bellezza».[110]

Sia nella creazione del sembiante della *Monna Vanna*, sia nella sua trasformazione in quello del *Bacco* ritroveremo tale procedimento, basato su minime variazioni, cui se ne affianca un altro di tutt'altra natura, già utilizzato da Lisippo e ripreso da Leonardo. Questo

secondo procedimento fa sì che la demarcazione tra femminilità e virilità sia molto più netta nel cartone e nei dipinti qui presi in esame, così come nel modello marmoreo da cui discende il volto della *Gioconda nuda*, di quanto non lo sia nelle menzionate figure della Madonna e dell'arcangelo, ispirate a modelli del genere opposto.

Leonardo mostra di aver colto a pieno l'ambiguità nel sembiante della Menade, sviscerandola al punto da ricavarne per le sue figure non solo volti puramente femminili, come nella *Donna che indica*, ma anche androgini, come nella *Gioconda nuda* e nel *Bacco*. Nel cartone l'artista ha distinto le due metà volto tramite la ripresa delle asimmetrie dei lineamenti della *Prassilla* e il peculiare uso del chiaroscuro: attenuando questi due elementi, o rimuovendoli come nel caso della diversità degli occhi, si sono ottenute delle versioni più regolari del viso dell'opera a Chantilly. Ne abbiamo una testimonianza nel disegno alla Biblioteca Ambrosiana raffigurante una *Testa di donna* (fig. 14),[111] che il Müntz considerò una libera copia della presunta testa di *Bacco* alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 13), o viceversa; è interessante che lo studioso preferisse per quest'ultima, alla lettura come *Bacco* dettata solo dalla presenza di una corona di pampini tra i capelli, l'interpretazione come *Giovane donna*.[112] Il Beltrami, invece, respingendo l'ipotesi di una dipendenza tra i due volti, associò il disegno conservato a Milano al cartone di Chantilly.[113]

Una relazione tra le prime due opere citate in

effetti esiste, ma alla luce di quanto esposto si può parlare di un rapporto di filiazione solo in un senso, quello della dipendenza del presunto *Bacco* dalla *Testa di donna*. Infatti quest'ultima conserva una spiccata somiglianza con la *Gioconda nuda*, mentre l'altra fisionomia se ne distacca sensibilmente: vengono ripresi solo il gonfiore della guancia sinistra e l'asimmetria della bocca, sollevata sul lato destro, ma invertita specularmente per quel che riguarda la conformazione delle labbra.

È invece con un'altra opera che la *Testa di donna* all'Ambrosiana presenta una somiglianza palmare: la *Gioconda nuda* Mackenzie (fig. 15), in genere ritenuta opera di Salaì con la collaborazione di Leonardo,[114] già appartenente alla collezione Litta a Milano e ora conservata in Svizzera in una collezione privata. Spariscono nel dipinto quasi tutte le contraddizioni anatomiche e le ambiguità osservabili nel cartone di Chantilly: trattandosi di un ritratto muliebre, i lineamenti sono stati regolarizzati, così come le spalle, il seno e l'addome, che non presentano alcuna anomalia; anche la postura è più naturale, mostrando una torsione del capo meno netta rispetto al busto; solo il braccio sinistro mantiene un carattere piuttosto mascolino, come se avesse il valore di citazione del modello, anche se alla sua estremità troviamo una mano femminile. La *Testa di donna* all'Ambrosiana sembrerebbe dunque costituire la fase intermedia tra la *Monna Vanna* e il quadro probabilmente realizzato dall'allievo e dal maestro, dato questo non privo di implicazioni: l'ambiguità del soggetto del cartone,

realizzato forse come una sorta di *divertissement*, probabilmente era stata apprezzata e letta come tale solo da Leonardo e dalla persona a lui più vicina, Salaì. È infatti significativo che soltanto in questa versione del soggetto sia stata abbandonata la posa artificiosa del modello, la cui natura non sembra essere stata riconosciuta dai seguaci di Leonardo che realizzarono le altre versioni della *Gioconda nuda*, nelle quali vengono meccanicamente riprodotte le incongruenze anatomiche.

L'adesione più pedissequa alle bizzarrie dell'iconografia originaria è riscontrabile nella *Flora* della collezione Settala (fig. 16), opera dell'inizio del XVII secolo attribuita da alcuni a due artisti della famiglia Procaccini.[115] È l'esemplare che più fedelmente riproduce l'aspetto infelice del seno, nonché la discutibile distribuzione della luce sul corpo, arrivando a creare un effetto sgradevole nel volto: le pesanti ombre che ne percorrono la metà sinistra evocano la presenza della barba e dei baffi cui sembra alludere il sapiente uso del chiaroscuro nel lato sinistro del volto del disegno di Chantilly. La presenza della mano sinistra differenzia la figura non solo dal modello, ma anche da tutte le altre repliche, perché le dita sono distese.[116]

Le altre versioni si discostano maggiormente dall'archetipo, mostrando una regolarizzazione dei lineamenti, non più asimmetrici, un addolcimento dell'espressione e un'attenuazione del contrasto tra luci e ombre. Le opere conservate a Roma,[117] S. Pietroburgo[118] e Althorp,[119] pur differendo nella fisionomia

e nella lunghezza della chioma, sono affini nella posa e condividono due singolari varianti: la presenza del paesaggio sullo sfondo, che richiama quello della *Gioconda*, e la nudità della gamba sinistra, chiaramente visibile sino al ginocchio.[120]

Le figure femminili derivanti dalla *Monna Vanna* mostrano, nella loro varietà, che il procedimento che nel cartone conferisce un aspetto androgino all'intera figura è rimasto ignoto agli autori delle opere che ne derivano, con l'eccezione di Salaì: si tratta infatti di un segreto che Leonardo non lasciò trasparire e che ora paleseremo.

Fig. 13. Scuola di Leonardo, *Testa di Bacco*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

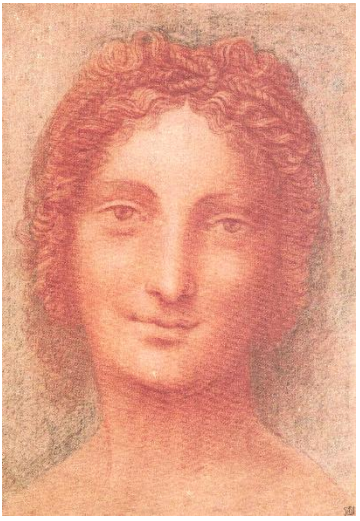


Fig. 14. Scuola di Leonardo, *Testa di donna*, Milano, Biblioteca Ambrosiana.

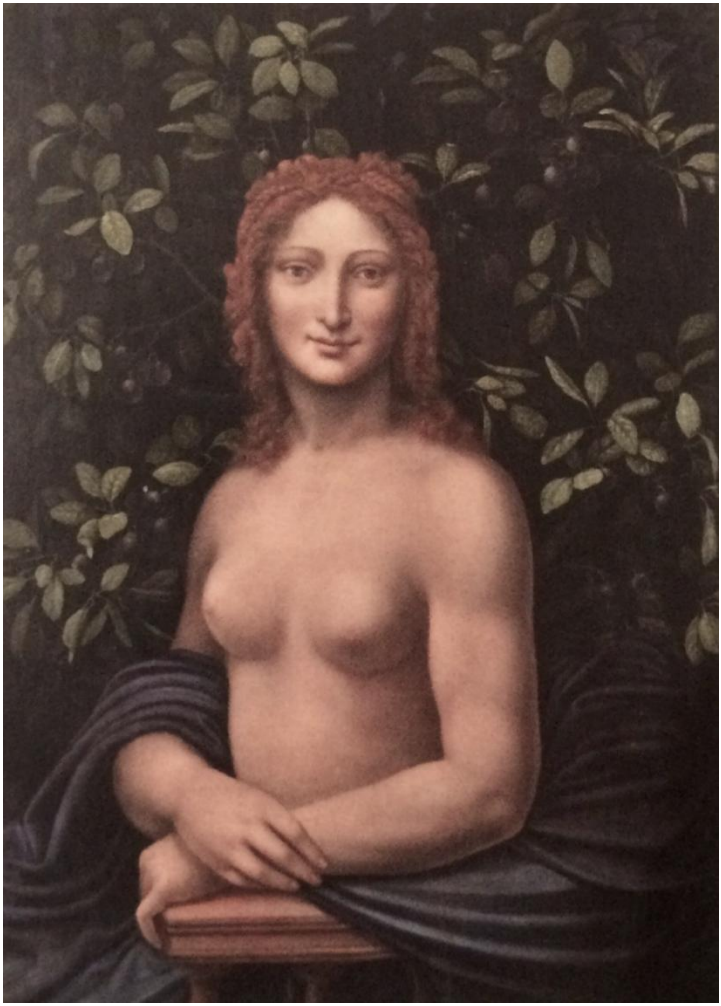


Fig. 15. Gian Giacomo Caprotti (Salaì)?, *Flora* o *Gioconda nuda*, collezione privata.

Fig. 16. Anonimo (C.A. Procaccini ed E. Procaccini?), *Flora* o *Gioconda nuda*, Bergamo, Accademia Carrara.

Il segreto svelato

È singolare l'affinità tra quanto stiamo per mostrare e le parole che Ernst Gombrich dedicò alla *Gioconda*, la quale in realtà, se confrontata con le altre tre opere di Leonardo qui considerate, risulta essere quella in cui la peculiarità di cui parleremo è meno spiccata. [121]

> Leonardo ha osato ciò che forse solo un pittore della sua levatura poteva permettersi. Se osserviamo attentamente il quadro, vediamo che le due metà non sono simmetriche. Questa circostanza risalta con evidenza molto maggiore nel fantasioso sognante paesaggio dello sfondo. […] E anche il volto pare mutare a seconda della posizione, perché anche nel volto i due lati non si accordano. Tutti questi trucchi cerebrali avrebbero tuttavia permesso a Leonardo un ingegnoso gioco di prestigio piuttosto che una grande opera d'arte, se egli non avesse avuto un esatto senso del limite, sforzandosi di rendere in modo quasi miracoloso la carne così da controbilanciare l'ardita deviazione dalla realtà naturale.

Proprio di «ardita deviazione dalla realtà naturale», di «trucchi cerebrali» e di «ingegnoso gioco di prestigio» è lecito parlare per le quattro figure leonardesche qui prese in esame, ma mentre il mancato accordo tra i due lati del volto della *Monna Lisa* è solo accennato, l'analisi delle fisionomie del *San Giovanni,* del *Bacco* e della *Monna Vanna* porta a risultati eclatanti e di maggior momento. Gombrich intuì qualcosa, ma non estese l'intuizione a opere in cui questa proprietà è portata alle

estreme conseguenze, mentre nella *Gioconda* appare piuttosto come un rimando interno al *corpus* leonardesco, un'autocitazione appena suggerita. Quel che torna nelle quattro figure menzionate è la stessa idea compositiva, adottata per conferire a ognuno dei personaggi un'identità sessuale con la possibilità di una duplice lettura, in quanto forte è la connotazione androgina dei volti, anche se in misura variabile.

La chiave per rendere conto al tempo stesso dell'aspetto androgino e di tutte le anomalie riscontrabili nel volto e nel corpo della *Monna Vanna* risiede nella constatazione che una simile postura, del tutto innaturale, così come l'anomala conformazione del seno e un braccio prettamente maschile devono avere una giustificazione logica, che non sia quella banalizzante della presunta imperizia dell'autore dell'opera. Ricordiamo che né il *San Giovanni*, né il *Bacco* presentano difetti anatomici, che invece abbondano nel cartone; anche l'atteggiamento del corpo dei due santi è naturale, mentre la netta torsione del busto della *Gioconda nuda*, che mal si accorda al volto di prospetto, ha suscitato molte polemiche, perché non ne è stata compresa la stringente motivazione: è tuttavia degno di nota il fatto che la posizione del capo rispetto al tronco sia la stessa osservabile nella *Donna che indica* (*Pointing Lady*), un disegno unanimemente attribuito a Leonardo. L'insolita postura, la strana conformazione del corpo e la nudità non rappresentano affatto, al contrario di quel che ritiene gran parte della critica, arbitrarie e sgraziate varianti dell'iconografia

della *Monna Lisa*, che falserebbero involontariamente e in modo infelice la bellezza del capolavoro leonardesco: tale tesi fallace ha fuorviato molti studiosi nell'attribuire la paternità del cartone, inducendoli a escludere il maestro, giacché Leonardo, studioso di anatomia che giunse a sezionare una trentina di cadaveri, non avrebbe certo potuto commettere degli errori così marchiani nella rappresentazione del corpo umano. È ora possibile dimostrare che si è trattato di una scelta estetica ben precisa, tesa a evidenziare la diversa natura di una metà corpo rispetto a quella opposta, le cui caratterizzazioni sono antitetiche e inconciliabili tra loro. Infatti, lungi dal nascere dalla mano di un inesperto seguace o di un goffo imitatore del maestro, tali peculiarità rispondono al fine che l'autore si proponeva: differenziare nell'intera figura il lato destro dal sinistro, caratterizzando il primo come femminile e il secondo come maschile.

Il volto che vediamo nella *Monna Vanna*, così come nel *Bacco* e nel *Battista*, è dunque pura illusione: non esiste in natura perché non è, né può essere, una rappresentazione realistica dei lineamenti di qualsivoglia modello, nonostante sia invalsa la tesi che ravvisa nelle due figure virili il sembiante di Salaì. Le tre fisionomie, infatti, sono il risultato di un'operazione squisitamente mentale: la procedura adottata da Leonardo si basa sulla separazione longitudinale del volto in due parti, seguendo la linea del naso; è un procedimento che l'artista aveva già utilizzato nei suoi studi di anatomia, come vediamo nella *Sezione sagittale di cranio umano* con-

servato a Windsor,[122] in cui l'attenzione dedicata al chiaroscuro ha trasformato un disegno scientifico in un'opera d'arte.[123] Nel sembiante dei personaggi qui considerati Leonardo ha aggiunto l'elemento che costituisce la chiave di volta dell'androginia che li caratterizza: l'esistenza di un'ideale linea divisoria che separa una metà volto muliebre, la destra, da una metà volto virile, la sinistra.

La *Monna Vanna*

Nel momento in cui chi guarda il cartone esegue la stessa operazione mentale di cui si è avvalso Leonardo per creare la presunta figura muliebre, tutto diventa chiaro: cade ogni perplessità sulla qualità dell'opera e si spiega la stravaganza non solo della conformazione del busto e della presenza dell'arto virile, ma anche delle anomalie rilevabili nei lineamenti.

Quel che è riuscito magistralmente nel volto, dissimulare la doppia lettura del personaggio rappresentato, non si è ripetuto nel corpo, oggetto di pesanti critiche: tuttavia le considerazioni negative avanzate dagli storici dell'arte sulla scarsa avvenenza del soggetto non si sono dimostrate utili per svelare la vera natura della figura. Come si è detto, la scelta della singolare, innaturale postura della *Gioconda nuda* non nasce da un errore di valutazione dell'autore, che secondo molti studiosi non avrebbe saputo riconoscere la goffaggine della posa e l'assenza di armonia nelle proporzioni. Lo scopo di una

simile angolazione del busto, così contrastante con il volto mostrato di prospetto, è ben preciso: consentire la rappresentazione di un corpo separato da una linea immaginaria in due diverse metà, ciascuna appartenente al genere, maschile o femminile, della metà volto posta sul lato corrispondente. La linea divisoria tra i due sessi corre esattamente lungo la linea del naso e arriva sino alla mano: il lato sinistro è inequivocabilmente virile, mentre nella parte destra troviamo gli unici elementi prettamente femminili (fig. 17).

L'aspetto androgino della *Monna Vanna* deriva quindi dalla contrapposizione e, al contempo, fusione di due individui di sesso opposto, uniti nel volto e nel corpo con meticolosa precisione. Gli elementi sul lato destro della persona che caratterizzano la *Monna Vanna* come muliebre sono il volto aggraziato, il seno e la mano affusolata; nel lato sinistro, invece, l'aspetto esclusivamente virile è dovuto ai lineamenti più marcati, all'ampio pettorale e al braccio vigoroso. La conformazione ben poco femminile dell'addome fa sì che, nascondendo il seno, nel corpo rimanga solo l'incongruenza della mano femminile: l'impressione che se ne ricava è che il fisico fosse stato inizialmente concepito come maschile e che l'inserimento innaturale del seno sia stata una modifica intesa ad alterare l'originaria natura del soggetto, per motivi che ipotizzeremo in un successivo capitolo.

Questa segreta caratteristica rende conto dell'atteggiamento della figura, tanto vituperato per l'eccessiva rotazione del capo rispetto al tronco: la posizione del

busto è l'unica che permetta di affiancare il lato femminile a quello maschile dividendo longitudinalmente il corpo, effetto impossibile da ottenere se il tronco fosse stato rappresentato con una diversa angolazione rispetto alla testa; d'altra parte, è necessario che il volto sia mostrato di prospetto, affinché la linea divisoria tra i sessi corra esattamente al centro, lungo la linea del naso, e dia pari rilevanza alla caratterizzazione di entrambe le fisionomie. Si spiega così, parimenti, la funzione della nudità della figura, che tanto stupore ha suscitato nella critica: le vesti infatti non avrebbero permesso di mostrare con analoga evidenza l'accostamento delle caratteristiche di entrambi i sessi nel medesimo corpo.

Ciò che appare evidente nel fisico, l'inusitata mascolinità, non è stato colto dai critici nei lineamenti della *Monna Vanna*, probabilmente perché una figura presentata come muliebre si presta in minor misura a considerazioni sull'ambiguità del sembiante, rilievo che invece appare naturale per le figure virili tendenti all'androginia, come è il caso del *Bacco* e del *S. Giovanni Battista*. L'ambiguità della fisionomia della *Monna Vanna* nasce dallo stesso procedimento usato da Lisippo, che Leonardo desunse dal modello che stava riproducendo; ciò che sorprende nella giustapposizione di due diverse metà volto di sesso opposto è che il risultato finale occulti efficacemente tale procedimento, dato che riesce a fondere armoniosamente le due componenti. Il volto della *Gioconda nuda*, metà uomo e metà donna, è persino più gradevole esteticamente delle immagini che si possono

produrre, una femminile e una maschile, duplicando e affiancando specularmente ognuna delle due metà, operazione che crea l'aggraziato sembiante di una giovane e un vigoroso volto virile (figg. 18 e 19).

Quel che in genere è apparso come un grave limite dell'opera, la scarsa avvenenza del soggetto, non solo non è un punto debole inconciliabile con il talento di Leonardo, ma al contrario costituisce un risultato che solo un'estrema maestria permette di raggiungere. Infatti il volto conserva un'assoluta verosimiglianza fintanto che non vengano separate le due metà, momento in cui le due fisionomie si rivelano tanto diverse da sembrare incompatibili tra loro: una donna bruna dagli occhi scuri e un uomo biondo dagli occhi chiari. Anche l'inclinazione del capo è stata calcolata per permettere a una stessa linea leggermente obliqua di dividere, con la giusta angolazione, l'intera figura, dai capelli fino alle dita della mano destra. Riguardo alla correzione che si nota nell'indice, si capisce ora che si è resa necessaria per riportare il dito nella metà femminile del corpo, diminuendone la lunghezza: questo intervento attesta che la precisione con cui Leonardo ha distinto i due lati dell'eccentrica figura, la cui natura bisessuata era rimasta rigorosamente in ombra, è stata raggiunta gradualmente, introducendo una modifica che porta a un più alto grado di perfezione il risultato.

Per realizzare il volto, Leonardo non si è limitato a aderire all'iconografia del modello prescelto: il suo apporto personale mostra la genialità, oltre alla perizia, del

suo procedimento, basato su un ben calcolato chiaroscuro. Come si è detto, gli occhi della *Gioconda nuda* sembrano appartenere a due persone diverse, con l'iride destra scura e la sinistra chiara. Lo stesso avviene con la capigliatura, esemplata nella parte superiore su quella della Menade, con la serie di onde sulla fronte e il *krobylos* in cui sono raccolti i capelli sulla sommità del capo: sul lato sinistro la chioma è chiara ed è scura sull'altro, nonostante la luce che investe la figura provenga dalla sua destra. Tramite l'accorta modulazione di luci e ombre si crea nelle due opposte parti del volto un contrasto col relativo colore dei capelli: la metà sinistra è in buona parte coperta d'ombra e sembra avere un colorito bruno, mentre la destra è maggiormente illuminata e suggerisce l'idea di un delicato pallore femminile. È proprio l'uso magistrale del chiaroscuro a trasformare quella che poteva essere una mera trasposizione filologica dei lineamenti della *Danzatrice* in un'immagine molto particolare, la cui duplice natura non è facilmente percepibile.

Alla luce di queste rivelazioni appare del tutto incongrua l'attribuzione dell'opera a un allievo o, con ancor meno plausibilità, a un imitatore di Leonardo: l'anonimo esecutore avrebbe dovuto ispirarsi per il volto a un modello antico da cui desumere l'idea di creare, col gioco di luci e ombre, un soggetto con una doppia identità, muliebre e virile, caratteristica che avrebbe dovuto trasmettere anche al corpo; l'opera così ottenuta avrebbe avuto un'esplicita affinità con la *Gioconda*, senza però

derivare dal dipinto: potrebbe mai essere verosimile che Leonardo si sia ispirato al disegno di un suo seguace per creare la *Monna Lisa*? È evidente, al contrario, che nella tecnica necessaria per giungere a simili risultati siano da riconoscere la mente e la mano del maestro, la cui personalità era certamente più idonea a tale tipo di operazioni intellettuali e artistiche di quanto non potesse esserlo quella dei suoi collaboratori o, ancor meno, dei suoi imitatori. Ne abbiamo una conferma nel fatto che la figura rappresentata nel cartone è stata regolarizzata nei lineamenti e nel corpo in misura variabile nelle differenti copie degli allievi e degli imitatori, il che mostra che neppure all'epoca ne era stata scoperta o compresa la vera natura: il maestro tenne segreto il procedimento adottato per creare il suo ambiguo personaggio, condividendolo solo con Salaì. È significativo, a tale proposito, che i forellini realizzati per il riporto a spolvero dell'intera figura della *Monna Vanna* correggano tutte le asimmetrie rilevabili nel volto del cartone: gli occhi diventano perfettamente simmetrici e la bocca accenna a un sorriso appena percettibile sul lato sinistro; la stessa scelta è stata fatta riguardo alla mano sinistra, ricostruita idealmente dal tracciato dei forellini, ma irriconoscibile nel cartone.[124]

La scoperta della dualità del volto della *Gioconda nuda* consente di svelare, come si è anticipato, anche il segreto dell'aspetto androgino delle due figure virili considerate, poiché il carattere ambiguo del sembiante di entrambe scaturisce da un'analoga partizione

verticale del viso: nel *Bacco* la veduta pressoché frontale consente di dividerlo a metà, come nella *Monna Vanna*, ma anche il *San Giovanni Battista* permette la stessa duplice lettura, benché la testa sia leggermente ruotata. Anche in questi due casi il lato destro presenta delicati lineamenti femminili, mentre nel sinistro essi sono pienamente virili.

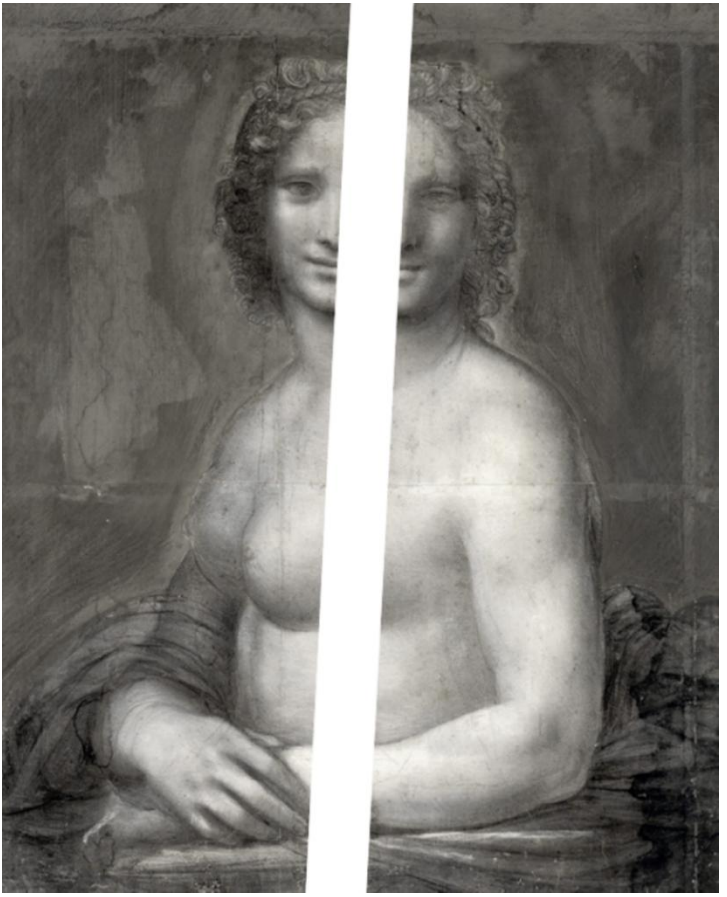


Fig. 17. Le due metà della *Monna Vanna*, quella femminile e quella maschile, mostrate separatamente.

Fig. 18. Fotomontaggio ottenuto duplicando la metà volto femminile della *Monna Vanna* e accostandola alla sua copia speculare.

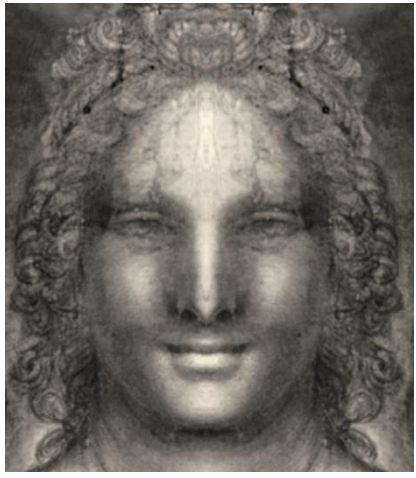


Fig. 19. Fotomontaggio ottenuto duplicando la metà volto maschile della *Monna Vanna* e accostandola alla sua copia speculare.

Il *Bacco*

Partiamo dall'esame delle fattezze del *Bacco*, il cui volto si ispira a quello della presunta donna raffigurata nel cartone, ma in un modo molto particolare: il lieve sollevarsi delle labbra su entrambi i lati della bocca mostra una differenza col sorriso asimmetrico della *Gioconda nuda*, il che suggerisce che Leonardo, per creare la fisionomia di colui che originariamente rappresentava un'altra versione del Battista, si è basato sul lato femminile del volto della *Monna Vanna* (figg. 20, 21 e 22), l'unico sorridente, per realizzare sia la metà volto muliebre sia quella virile. La scelta di rinunciare a utilizzare la metà volto maschile del modello per creare un personaggio virile attesta l'abilità dell'artista, che ha saputo trasformare una porzione di volto puramente femminile in una del sesso opposto, creando una seconda fisionomia androgina, questa volta presentata con un corpo maschile. Mancano nel *Bacco* le asimmetrie rilevabili nei lineamenti della *Gioconda nuda*: ciò indica un ulteriore allontanamento dal modello scultoreo del cartone, in cui i lineamenti della *Prassilla* sono stati riprodotti con precisione filologica probabilmente per un esercizio di abilità, non più necessario per creare il dipinto (fig. 22). Osserviamo che l'effetto dell'unione delle due fisionomie di sesso opposto si ottiene con la stessa tecnica usata nel cartone: sul lato virile l'uso del chiaroscuro crea pesanti ombre, in particolare tra il labbro superiore e la narice, ombre che incorniciano anche la commessura delle

labbra; inoltre quella proiettata dal naso conferisce un colore più scuro alla porzione di bocca appartenente al lato maschile, mentre la restante parte femminile, più piccola, ha un colore più chiaro e più vivo; sul lato maschile la guancia è più larga e la mascella è più energica, mentre l'aspetto della controparte femminile è più delicato, creando un ovale del viso più affusolato (figg. 20, 21 e 23): anche ciò trova riscontro nella creazione della fisionomia della *Gioconda nuda*, come viene mostrato con i fotomontaggi che creano i due volti di sesso opposto ricavabili da quello androgino (figg. 18 e 19).

Una delle critiche che sono state mosse al *Bacco* per negarne la paternità leonardesca si incentra proprio sull'esecuzione del chiaroscuro del volto, considerata non perfettamente riuscita:[125] le ombre che avvolgono gli occhi appaiono poco sfumate, in particolar modo nella parte sinistra del volto, ma se si guarda il modello, vi si rinviene un'ombra altrettanto netta sulla palpebra inferiore, che coincide in buona parte con quella che incornicia gli occhi del *Bacco* (figg. 9 e 10); del resto, nell'opera di Leonardo troviamo un contrasto ancor più marcato tra l'ombra intorno agli occhi e il chiarore delle guance nel *Cartone della Sant'Anna* alla National Gallery di Londra, nella figura della madre della Vergine.

In realtà l'uso di luci e ombre dà un valido contributo alla trasformazione della metà volto femminile della *Monna Vanna* nella metà volto maschile del *Bacco*, effetto tutt'altro che semplice da ottenere e in perfetta sintonia con le teorie del maestro sul potere delle ombre

e dei "lumi" (fig. 21). È improbabile che questo singolare processo creativo sia opera di un imitatore, che oltretutto sarebbe riuscito a far collimare perfettamente le due parti, tanto da non rendere visibile l'unione di due fisionomie di sesso diverso in un unico volto: è un'operazione complessa in cui fallì lo stesso Salaì nel *San Giovanni* conservato alla Pinacoteca Ambrosiana.

Vengono quindi a cadere le tesi maggiormente accreditate sinora: possiamo infatti affermare che, alla luce del confronto tra il modello antico, la *Monna Vanna* e il *Bacco*, queste due ultime opere sono di Leonardo e non di allievi, i quali di certo non sarebbero stati all'altezza del maestro nel realizzare la fusione di due distinte metà volto, né nell'uso sapiente del chiaroscuro, che nel *Bacco* ha persino concorso a conferire un aspetto virile o muliebre agli stessi lineamenti di una metà viso del modello col variare dell'uso delle luci e delle ombre. Parimenti fallace si è dimostrata la tesi che vede nel *Bacco* e nel *San Giovanni* ritratti di Salaì, dato che non tiene conto della partizione longitudinale dei due volti, formati da due metà di sesso diverso.

La trasformazione del modello androgino presentato come femminile, la *Monna Vanna*, in un personaggio androgino di sesso maschile, il *Bacco*, sembra indicare in quest'ultimo la tappa intermedia del cammino che avrebbe portato alla rappresentazione perfetta dell'androgino nel *San Giovanni Battista*, preludendo alla realizzazione di un soggetto virile con una spiccata connotazione femminile che ha un'eco armoniosa anche

nel corpo, tratto assente nel *Bacco*, mentre nella *Gioconda nuda* la natura bisessuata era stata creata in modo artificiale, con il seno relegato su un lato e il braccio sinistro sgradevolmente muscoloso.

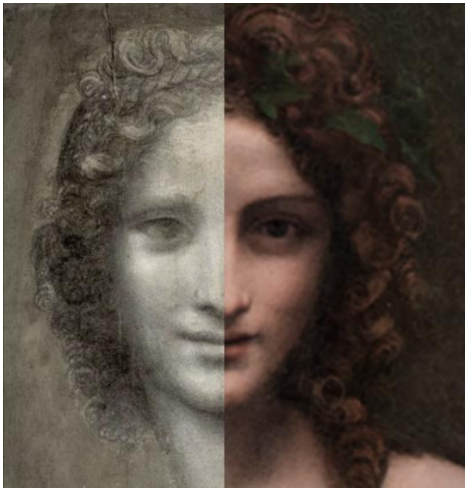


Fig. 20. Fotomontaggio ottenuto unendo la metà destra del volto della *Gioconda nuda* e la metà destra del volto del *Bacco*.

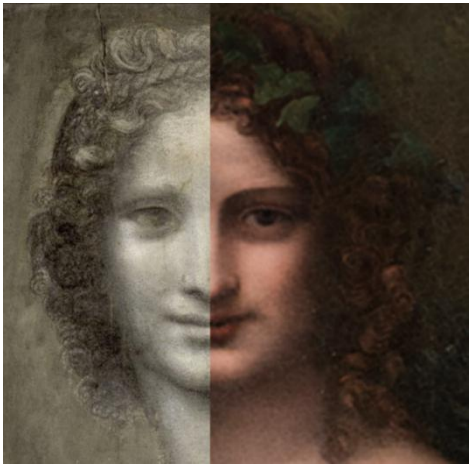


Fig. 21. Fotomontaggio ottenuto unendo la metà destra del volto della *Gioconda nuda* e la metà sinistra del volto del *Bacco*.

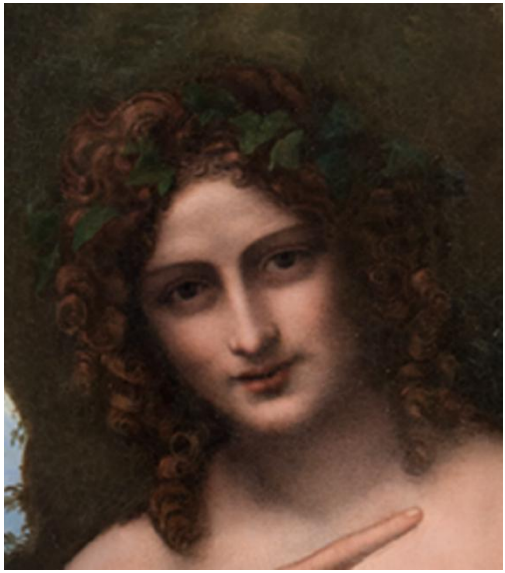


Fig. 22. Leonardo, *Bacco*, particolare della testa.

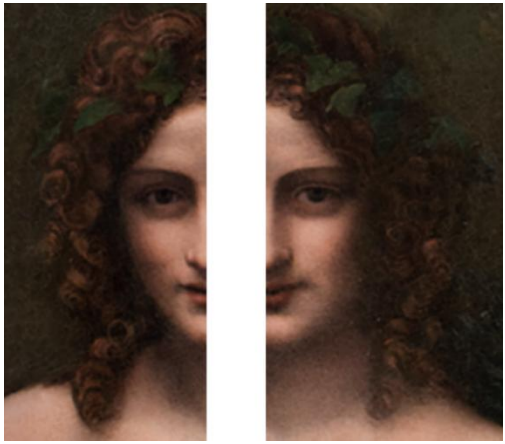


Fig. 23. Le due metà volto del *Bacco*, quella femminile e quella maschile, mostrate separatamente.

Il *San Giovanni Battista*

Per il *San Giovanni* il discorso è differente poiché, come si è detto, i lineamenti non sono riconducibili a quelli del *Bacco* e, di conseguenza, neppure a quelli della *Gioconda nuda* e del suo modello statuario; il chiaroscuro è più sfumato rispetto alle altre due opere e non viene usato come un fattore importante per dare una connotazione virile o muliebre alle due metà volto: ciò mostra un carattere più raffinato rispetto al *Bacco*, rappresentando quindi il *San Giovanni* l'ultima tappa, la più evoluta, del processo di creazione delle figure androgine di Leonardo (fig. 24). Pur basandosi sullo stesso principio, i tre volti sono tutt'altro che una stanca ripetizione del medesimo schema; il legame fra i tre personaggi leonardeschi è diretto, ma di entità decrescente. Il cartone rappresenta il primo esperimento di fusione, nel viso e nel corpo, di due esseri di sesso opposto e i forellini per il riporto a spolvero ne testimoniano l'uso che ne verrà fatto come modello; il *Bacco* riprende i lineamenti della metà femminile del volto della *Monna Vanna*, invertendo il genere del personaggio, mentre il *San Giovanni* ha in comune con le altre due figure solo la tecnica che crea l'ambiguità sessuale, perché il santo presenta un volto inedito (figg. 25 e 26). Le prime due figure sono dunque unite da un legame più forte rispetto al *San Giovanni*, con cui condividono solo il segreto della doppia natura, maschile e femminile. Il *San Giovanni*, d'altra parte, si rivela strettamente imparentato con la

Gioconda, come mostreremo in seguito.

L'uso sapiente dei contrasti di luce nei volti della *Gioconda nuda* e del *Bacco*, per creare due fisionomie androgine, è un esperimento in linea con gli interessi di Leonardo, che è andato affinando la tecnica per giungere al risultato più eclatante nel volto del *San Giovanni*, in cui la fusione delle due parti è perfetta. Nella *Monna Vanna* e nel *Bacco* il lato virile si distingue da quello muliebre per l'uso di pesanti ombre sopra il labbro, che arrivano sino alla mascella e sembrano quasi evocare la presenza di barba e baffi (figg. 17, 19 e 21); invece nel Precursore vi è un uso magistrale dello sfumato, ottenuto con velature trasparenti che sostituiscono il disegno, come notiamo per l'assenza della definizione dei contorni (fig. 25).

Non di ritratto fisionomico si tratta, dunque, in queste figure, bensì di un'operazione puramente intellettuale, una costruzione della mente che non ha riscontro in natura: creare con il medesimo artificio più volti androgini. Possiamo affermare che il *San Giovanni* rappresenta l'ultima tappa di un percorso iniziato a Roma, in cui il contatto con l'antico divenne realtà quotidiana. Al modello scultoreo si giunge a ritroso: l'anello di congiunzione con il Battista è costituito dal *Bacco*, il cui volto si ispira ai lineamenti della *Monna Vanna*, a loro volta desunti dalla testa della menade auletride di Lisippo. Il volto del *San Giovanni* presenta una fisionomia autonoma, non derivante dalla figura dionisiaca creata dal bronzista sicionio: è questo dato di fatto che ne

mostra la cronologia più avanzata rispetto al *Bacco* e alla *Monna Vanna*, perché ne sviluppa l'idea compositiva pur partendo da due fisionomie inedite, quella virile e quella muliebre, che non derivano né da modelli scultorei, né pittorici.

Se restituiamo alla figura di Bacco l'originaria identità conferitagli dall'autore, quella di San Giovanni, notiamo che i tre personaggi uniti dal segreto della doppia natura sono accomunati anche dal medesimo nome. Si ignora l'origine della denominazione *Monna Vanna* per il soggetto raffigurato nel cartone,[126] ma la si ricollega a un dipinto omonimo con lo stesso soggetto, considerato autografo di Leonardo e che sarebbe andato perduto, di cui il cartone sarebbe la versione più prossima.[127] Se tale nome fosse nato nella bottega stessa di Leonardo, apparirebbe allora come una maliziosa allusione al rapporto con le due figure virili: la *Monna Vanna* ne costituirebbe il *pendant* solo in apparenza femminile, con tutti i limiti estetici del corpo, oltremodo goffo, derivanti dalla giustapposizione di un uomo e di una donna.

Fig. 24. Le due metà del *San Giovanni Battista*, quella femminile e quella maschile, mostrate separatamente.

Fig. 25. Leonardo, *San Giovanni Battista*, particolare della testa.

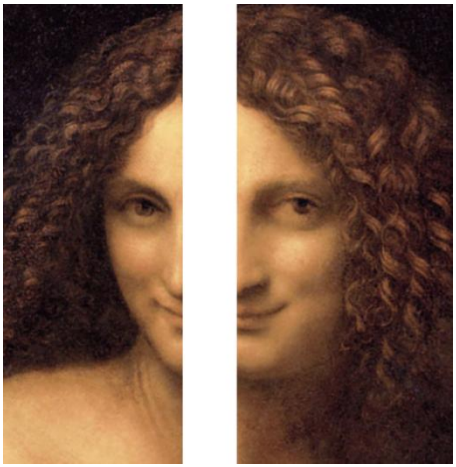


Fig. 26. Le due metà volto del *San Giovanni Battista*, quella femminile e quella maschile, mostrate separatamente.

Prassilla, Monna Vanna e Monna Lisa

Un tratto rilevante che è andato perduto nelle varie copie della *Gioconda nuda* è l'espressione velatamente ironica che pervade il volto del cartone. Una volta a conoscenza del segreto racchiuso nella figura, si arriva a cogliere una sorta d'ammiccamento nello sguardo, nel sorriso e nella leggera inclinazione del capo, un invito a instaurare un rapporto di complicità tra l'ambiguo personaggio e chi lo contempla. Questa sotterranea intesa con lo spettatore è stata invece trasmessa alla *Gioconda*, la depositaria per eccellenza dell'espressione enigmatica su cui si arrovella la critica. Benché nel passaggio dal disegno al quadro l'espressione ironica del volto si sia stemperata nella malinconia, e nonostante la diversità dei lineamenti, gli occhi e la bocca condividono con il cartone una forte carica allusiva, un possibile rimando a una realtà 'altra', destinata a rimanere preclusa ai più.

Tornando a considerare la descrizione degli interessi di Leonardo durante il soggiorno romano offerta dal Vasari, alla luce di quanto abbiamo esposto si può notare quanto sia riduttiva; tuttavia è dato cogliervi un elemento che trova riscontro nella modalità adottata per la creazione del cartone della *Gioconda nuda*. Dal racconto delle *Vite* emerge infatti il gusto del maestro per le celie, burle innocenti atte a provocare spavento o a

creare stupore negli astanti. Mentre nel caso del ramarro rivestito di scaglie e dotato di ali artificiali, delle figure plasmate nella cera e delle budella enfiate d'aria, la finalità ludica era palese, nella sua enigmatica *Gioconda nuda* questo aspetto, se presente nelle intenzioni dell'autore, rimase invece celato, sia agli occhi dei contemporanei, sia a quelli dei posteri, che non hanno saputo spiegarsi il motivo di tante anomalie nell'eccentrica figura, al punto da scartare per molto tempo l'ipotesi della paternità leonardesca dell'opera. Il personaggio segretamente bisessuato, ma presentato come una sensuale e procace dama rinascimentale senza veli, potrebbe in effetti essere letto come un *divertissement* del maestro; chi aveva scorto un ghigno nel sorriso asimmetrico che lo caratterizza aveva forse intuito un tratto vagamente canzonatorio, un che di beffardo nell'espressione, appena stemperato dall'insolita bellezza del volto.

Cosa affiora del modello del cartone di Chantilly, ovvero la testa della *Prassilla* (fig. 9), nel volto della *Monna Lisa*? Curiosamente, tranne un certo grado di androginia, sono elementi che rendono esclusivo il rapporto tra la statua e la *Gioconda*, perché non compaiono nel volto della versione nuda o in essa sono resi con minor fedeltà.

È questo il caso del tratto più suggestivo, il sorriso asimmetrico: nel dipinto le labbra si sollevano in maggior misura sul lato sinistro, analogamente alla Menade, mentre nel disegno la bocca è stata riprodotta, come l'intero volto, in modo speculare. Si rileva altresì una

somiglianza tra il marmo e il dipinto, e non con il cartone, nella conformazione del mento, che appare leggermente aguzzo a causa della pienezza delle guance; il turgore del viso prosegue al di sotto della mascella, quasi un doppio mento che nel quadro è reso meno evidente dalla pesante ombra che lo avvolge. Nella figura dionisiaca il gonfiore delle gote, della regione sottostante il mento e del collo è una logica conseguenza dell'azione di soffiare aria nello strumento; nel cartone di Chantilly tale elemento è stato in gran parte rimosso, mentre nella *Gioconda* ritorna in modo così evidente da essere stato riprodotto in numerose copie, a volte in modo esagerato per un poco accorto uso del chiaroscuro, che nulla ha in comune con lo sfumato leonardesco.[128] È forse questo il tratto più anomalo della *Monna Lisa*, recepito non solo come una peculiarità del volto, ma anche come sintomo di una gravidanza o di particolari condizioni di salute;[129] è stato altresì oggetto di aspre critiche: celebre è quella avanzata da Roberto Longhi il quale, rilevando nella figura «un senso non di pienezza ma di gonfiezza», definì la *Gioconda* una «pallida pagnottella», il cui volto sarebbe una «maschera giallognola, molliccia, soffice come un portaspilli».[130] Il Longhi parla anche di un principio d'infezione ed è significativo che a partire dagli anni Cinquanta dello scorso secolo siano state avanzate molteplici teorie su una serie di patologie di cui avrebbe sofferto la modella. Un recente lavoro arriva a proporre la tesi più radicale riguardo alla salute dell'effigiata: Leonardo avrebbe eseguito il ritratto di

una donna appena deceduta.[131] Infine, anche nel corpo è rilevabile un punto di contatto tra la statua e il quadro, e precisamente nell'abbigliamento: mentre il cartone riprende e sviluppa il tema della nudità del busto, nel dipinto il velo avvolto sulla spalla sinistra ricorda la disposizione del chitone sulla corrispondente spalla della Menade (fig. 8).[132]

L'apporto dato al dipinto dall'antico modello potrebbe dunque definirsi in alcune suggestioni; forse per Leonardo fu una sfida prendere spunto da un'opera scultorea per creare un capolavoro pittorico, riversando nel quadro, come in un'attuazione programmatica, tutti gli elementi citati nel *Trattato della pittura*, a dimostrare la superiorità di tale scienza sulla scultura, «arte meccanicissima».[133] Non si può infatti escludere che nel dipinto sia stata rappresentata una figura ideale e che il volto non sia il ritratto fisionomico di una persona realmente esistita; la perfezione che l'artista perseguì nello sfumato e gli anni dedicati all'esecuzione dell'opera avvalorano la tesi dell'immagine esemplare, che Alessandro Vezzosi ha definito «un ritratto dell'idea di pittura di Leonardo, di quel suo andare anche al di là del visibile»,[134] «la sua sintesi ideale di arte e scienza».[135] Come vedremo, il confronto con la fisionomia del *San Giovanni* fa intravedere la possibilità di un'ulteriore chiave di lettura dell'opera.

La relazione con il testo teorico è altrettanto forte nel caso del cartone, poiché nel volto dell'ambiguo personaggio Leonardo ostenta un uso magistrale del

chiaroscuro, portando alle estreme conseguenze il potenziale offerto dal modello scultoreo: creare attraverso l'uso di «ombre e lumi» due distinte fisionomie dal medesimo sembiante è un'operazione che avvalora quanto affermato nel *Trattato*, ovvero che il pittore realizzerebbe opere in sé compiute, come fa la natura,[136] mentre quelle scultoree non avrebbero vita autonoma se private dell'illuminazione adeguata, in quanto senza le ombre la superficie apparirebbe piana e le figure perderebbero la loro individualità.[137]

La *Monna Vanna*, discendente diretta della *Prassilla*, può aver rappresentato un utile tramite per giungere alla creazione della *Gioconda*, sia che il disegno preceda il quadro, sia che le due opere siano state concepite parallelamente. Il legame che si rileva tra le due figure, infatti, non è un'impressione illusoria, ma va invertito il rapporto di dipendenza che comunemente si stabilisce tra le due opere, poiché la *Gioconda nuda* non è una rielaborazione arbitraria della *Monna Lisa*, dato che da questa non desume né la testa, né il corpo; al contrario, il cartone è stato utilizzato per ideare la mano destra, riprodotta con una certa fedeltà nella *Monna Lisa* e quindi ha svolto, almeno in parte, la funzione di disegno preparatorio per il dipinto più famoso del mondo.

Se pensiamo alla miriade di versioni demitizzanti o apertamente dissacratorie della *Gioconda*, che conoscono un'ininterrotta fioritura sin dall'inizio del XX secolo,[138] è agevole constatare che nessuna delle moderne 'riletture' della *Monna Lisa*, così platealmente tese a

suscitare ilarità, sconcerto o scandalo, si può accostare, per ingegno e sottile ironia, all'inquietante *Monna Vanna* del maestro: in effetti il primo, il più originale e raffinatamente trasgressivo *pendant* del capolavoro al Louvre è stato concepito da Leonardo stesso.

Leonardo e l'androgino

Come per la *Monna Lisa*, anche per *la Gioconda nuda* è arduo tentare di giungere a un'interpretazione univoca. Si potrebbe pensare a una personale rielaborazione della figura di Ermafrodito o dell'androgino alchemico, sintesi e unione degli opposti, incarnazione della *coincidentia oppositorum* di Nicola Cusano. La creatura di Leonardo, che nasce dalla rigorosa partizione longitudinale dei due sessi e dalla loro giustapposizione in un unico individuo, si distingue sia dall'immagine presentata da Platone nel *Simposio*, dotata di due volti e otto arti, sia dalle rappresentazioni bicefale del Rebis;[139] non è una figura adolescenziale, contrariamente all'essere descritto da Ovidio,[140] né si rispecchia nelle realizzazioni della scultura ellenistica, in cui la doppia natura si palesa nell'armonica fusione dei caratteri di entrambi i sessi: attributi maschili in un corpo squisitamente femminile.[141]

Se proviamo a dare un'interpretazione psicologica dell'anomalo soggetto rappresentato nel cartone, si presentano due possibilità antitetiche: rinvenendo nel volto una contenuta malinconia, si potrebbe supporre che essa rifletta la rassegnazione dell'autore nel dover camuffare da donna la figura virile nuda, atteggiata in modo tale da suscitare sospetti e rischiare di rievocare l'angoscia del periodo in cui l'artista subì il processo per sodomia e

conobbe lo spettro della "sozza fama".[142] Al contrario, scorgendo nel viso un'espressione beffarda, si può ritenere che si tratti di un'opera burlesca: il versante dell'ironia si rivela ricco di implicazioni, in quanto l'ambiguità sessuale della *Monna Vanna* ha creato nei secoli situazioni d'involontaria comicità. L'intima natura del soggetto fu così ben celata che, come si è detto, varie dame della corte francese del Cinquecento vollero emularne l'audacia, facendosi immortalare a busto nudo nella serie delle *Femmes au bain*, ben lungi dal sospettare la poco ortodossa ascendenza dei ritratti cui affidarono la propria immagine. La natura bisessuata dell'individuo rappresentato nel cartone non venne riconosciuta né allora, né in seguito e dunque lunga è la lista delle vittime dell'inganno: è ormai manifesto l'abbaglio preso sia da coloro che hanno esaltato la sensuale, seducente bellezza del volto e del corpo della presunta donna, sia dallo stuolo di critici che hanno tacciato d'imperizia l'autore di una siffatta 'madonna', giungendo a dileggiare gli estimatori dell'opera.[143]

Mentre nel caso della *Monna Vanna* le critiche sono di carattere estetico, appuntandosi sulle incongruenze riscontrabili nella costituzione ben poco femminile e nella bizzarra fisionomia della presunta donna, per il Battista esse assumono una coloritura morale, vertendo sulla ricerca del significato più recondito dell'opera. L'ambigua bellezza della figura del *San Giovanni*, nella sua peculiarità, ha suscitato anche critiche negative. Se da un lato la postura ha evocato l'influsso

della statuaria antica,[144] dall'altro il corpo florido suggerì a Carlo Emilio Gadda l'immagine di un «equivoco e dulcoroso pollastrone».[145] Nella nudità del busto, scarsamente coperto dalla pelle maculata, altrettanto «lasciva», si è vista un'allusione a contenuti o forse ad aspirazioni omosessuali: Leonardo avrebbe raffigurato una specie di «Angelo del male», che «ammicca e cerca di coinvolgere il riguardante in un pensiero (e forse in un'azione) dichiaratamente osceno».[146]

Parimenti oggetto di critiche è il sorriso che illumina il volto del *San Giovanni*, elemento che contribuisce in larga misura a far sorgere dubbi sulla corretta interpretazione da dare all'immagine, ben poco ortodossa per un santo eremita. Il Battista è l'unica figura virile apertamente sorridente dipinta da Leonardo; il celebre sorriso leonardesco ritorna sui volti di diverse opere ed è assurto a sigla dell'artista: è inconfondibile, per l'enigmatica asimmetria, nella *Monna Lisa*, nella *Gioconda nuda* e nella *Donna che indica*;[147] lo vediamo soffondersi tenuemente nelle figure angeliche e accentuarsi in modo ampio e regolare nei volti della *Sant'Anna*, della *Leda* – che conosciamo nelle copie degli allievi – e del *San Giovanni*.

Proprio l'espressione del santo ha insinuato il dubbio che l'opera rappresenti un soggetto irriverente: Théophile Gautier, che giudicava il volto del Precursore così effeminato da far dubitare del sesso del personaggio dipinto, vi rinveniva astuzia e mistero, arrivando a parlare di maschera sardonica e sorriso diabolico;

nonostante il dito levato indichi il cielo, il santo se ne burlerebbe, dando l'impressione di ridere della credulità degli spettatori.[148]

Carlo Pedretti, invece, ha parlato di un senso di attrazione mista a repulsione che si proverebbe guardando l'uomo emergente dall'ombra, figura che gli parve satirica proprio per l'ambiguità che la pervade:[149]

> Un volto acceso in un sorriso che si spande a coinvolgere la fissità ipnotica degli occhi grandi, cerchiati d'ombra. Il sapientissimo sfumato produce un effetto di corposità palpitante, che abbaglia e allo stesso tempo ripugna. Il profeta ascetico, emaciato della tradizione evangelica si è mutato in satira ermafroditica.

Lo stesso Pedretti aveva rilevato un'evoluzione nelle scelte iconografiche di Leonardo: «L'angiolo dei primi dipinti diventa l'androgino».[150] L'arcangelo Uriel che appare nelle due versioni della *Vergine delle rocce* mostra nei lineamenti e nell'espressione una grazia e una delicatezza tutte femminili, la cui essenza è stata colta da Baudelaire con pochi tocchi essenziali: angeli incantevoli, dal sorriso dolce e carico di mistero.[151] Grande è il contrasto con la rappresentazione dei volti del *San Giovanni* e del *Bacco* che, come abbiamo visto, Leonardo ha impostato in modo totalmente differente: non possiamo definirli muliebri*,* tuttavia c'è l'elemento celato della partizione longitudinale del volto che fa apparire androgine le due fisionomie ed è un risultato al quale Leonardo giunse tramite un laborioso processo creativo, assolutamente innovatore, che attesta la ricerca cui

l'artista si dedicò nell'ultima fase della sua produzione pittorica, attività mentale che è sfuggita al riconoscimento della critica per oltre cinquecento anni.

Alla tesi che sostiene una sorta di impudenza da parte di Leonardo nel concepire la figura sorridente del *San Giovanni*, si affianca quella secondo cui all'epoca della Controriforma l'opera sarebbe stata giudicata, presumibilmente, «indecorosa» e forse «libertina», non tanto per l'evidente androginia del volto e della struttura fisica del santo, quanto per l'ermetismo, per l'eterodossia del misterioso messaggio che intenderebbe trasmettere e per l'enigmatica ambiguità del sorriso e del gesto.[152]

Altri storici dell'arte ne hanno dato invece una lettura in chiave religiosa;[153] le critiche al sorriso sono state respinte per dare tutt'altro significato all'espressione del volto: [154]

> Non è un sorriso beffardo, come si è tentato di leggerlo, ma quello di un iniziato, a contatto con la verità divina, di un angelo che ci annuncia la venuta di Cristo e che al tempo stesso se ne rallegra, il sorriso di un testimone della fede, il sorriso di un profeta, cioè di colui che parla in luogo di Cristo, prima di Cristo, per annunciarlo.

Anche Martin Kemp interpreta la figura del santo come pienamente rispondente all'iconografia cristiana:[155]

> Anche se il dipinto si è scurito con il tempo, esso deve esser stato sempre enigmatico e velato da uno *sfumato* utile a suggerire l'ineffabile mistero che

> circonda la venuta del Cristo sulla Terra. Incerto, androgino, quasi di un altro mondo, dotato di una sensualità spirituale abbastanza rara nell'arte italiana, *San Giovanni* è la controparte visiva della convinzione di Leonardo che esista una dimensione dell'universo inaccessibile all'intelletto umano, pur dotato della massima penetrazione visiva.

Il tema della luce, che San Giovanni è venuto a testimoniare, è centrale nel commento di Zöllner: [156]

> Grazie allo sfumato, infine, Leonardo dà corpo a un messaggio importante: il Battista, emergendo dalla tenebra di uno sfondo quasi nero, appare come una figura della luce; l'illuminazione nella scena avviene per mezzo di una fonte luminosa che deve trovarsi fuori dallo spazio del quadro. In questo modo si dà forma visibile all'idea portante della rappresentazione, poiché Giovanni non è l'origine, bensì soltanto colui che riceve e rende testimonianza alla luce divina che cade su di lui. Il dipinto traduce così in immagine i primi versetti del Vangelo di Giovanni, in cui è descritta la "testimonianza" della luce divina. Lo sfumato non deve dunque intendersi solo come un mezzo autonomo di espressione artistica, ma veicola anche direttamente il contenuto religioso del quadro.

La critica si è dunque divisa, sostenendo due tesi opposte: la prima vede nel quadro l'espressione di un sentimento religioso, la seconda scorge nel dipinto un che di dissacratorio, sarcastico e blasfemo. In sintonia con la prima tesi, si sono operati confronti con le varie versioni dell'*Angelo dell'Annunciazione* atteggiato in modo simile al Battista, realizzate dagli allievi o dai seguaci di Leonardo. Curiosamente, questa circostanza ha portato le due direzioni di ricerca a confluire in una

medesima opera, un disegno rinvenuto in Germania nel 1991 appartenente a una collezione privata tedesca, ma trafugato dalla Gran Bretagna, dove faceva parte delle collezioni della regina Vittoria. Il disegno, inizialmente interpretato come uno studio per un *Bacco*, mostra in veduta frontale un'androgina figura itifallica, nella postura dell'*Angelo dell'Annunciazione*: per tale motivo l'opera è stata successivamente denominata *Angelo incarnato*.[157] In netto contrasto con il membro virile appaiono il seno femminile e la mano sinistra, piccola e affusolata, mentre la destra è stata appena tracciata. Questo soggetto dai caratteri maschili e femminili, che combina elementi sacri e profani, ha corroborato la tesi di chi attribuisce una forte connotazione erotica all'immagine del Battista, a causa del sorriso ammiccante, dello sguardo intenso e della seminudità, motivo per cui parte della critica ritiene di poter riconoscere le fattezze di Gian Giacomo Caprotti, ovvero Salaì, non solo nel *San Giovanni*, ma anche nelle varie versioni dell'*Angelo dell'Annunciazione*. L'ambiguità dell'immagine del Precursore non si limita quindi all'interpretazione come essere angelico o diabolico, ma si estende alla possibilità di una doppia valenza, muliebre e virile, nonché all'individuazione della persona rappresentata.

Come si è visto, mentre la *Gioconda nuda* ricalca i lineamenti della *Prassilla*, con l'eccezione della soverchia larghezza di una metà del volto, il *Battista* presenta una nuova fisionomia, che non è né una fedele trascrizione delle fattezze di un antico soggetto statuario, né

può essere il ritratto fisionomico di un essere umano, dal momento che la metà volto destra è puramente femminile, ben distinta dalla sinistra. Un raffronto con la *Monna Lisa* mostra sotto una luce diversa la figura della donna ritratta, aprendo la strada a una riflessione sul rapporto tra le due fisionomie: il processo di separazione del volto in due metà contrastanti per genere, derivante dalla *Gioconda nuda*, potrebbe essere il mezzo con cui l'artista ha voluto trasmettere un messaggio destinato a rimanere nascosto al pubblico, ma ricco di significato per la propria vita personale.

Il San Giovanni Battista e la Gioconda

Sull'identità della donna raffigurata nella *Gioconda* la bibliografia è vastissima e varie sono le proposte interpretative; sebbene in alcuni casi si ribadisca la tradizione del Vasari,[158] si è andata affermando la tesi che non si tratti della moglie del mercante fiorentino Francesco del Giocondo.[159] Lillian Schwartz, artista di *computer art*, legge l'opera come «il volto nascosto di Leonardo»,[160] rinvenendo nei lineamenti e nelle loro proporzioni una piena corrispondenza con quelli del celebre autoritratto conservato nella Biblioteca Reale di Torino,[161] tesi audace e al tempo stesso concreta. Suggestiva, infatti, è l'immagine *Mona/Leo* da lei creata con un programma informatico di trattamento e resa delle immagini, Pico, che ha unito la parte destra del volto della Gioconda alla corrispondente metà volto, in veduta speculare, dell'anziano maestro (fig. 29).[162] Un elemento a sostegno della tesi della Schwartz viene individuato da Renzo Manetti nell'escrescenza, in cui l'autore vede un lipoma, posta tra l'occhio e il naso di entrambi i volti (figg. 27, 28 e 29):[163] lo studioso ritiene che la *Monna Lisa*, partita da un ritratto reale, finì col diventare un'immagine ideale.[164]

In effetti, anche tenendo conto della tesi dell'artista di *computer art* americana, è lecito continuare a parlare di ritratto ideale, in quanto del volto maschile si

conserverebbero solo le proporzioni, mentre i lineamenti sarebbero stati trasfigurati in quelli di una giovane donna. È assai significativa la circostanza che proprio gli elementi che caratterizzano intimamente la *Gioconda* siano assenti nell'autoritratto, ma si riscontrino nel volto della *Monna Vanna* e della *Prassilla*: l'espressione velatamente ironica del sorriso asimmetrico derivante dal cartone e il gonfiore delle gote desunto dalla testa marmorea, come il contorno del volto e il turgore al di sotto della mascella, impossibili da rappresentare nella testa barbata.

La critica ha più volte rilevato un certo grado di androginia nella *Gioconda*, giustificandone l'origine con la derivazione del volto da quello di Leonardo o accostando le fattezze della madonna rinascimentale a quelle del *San Giovanni Battista*, in cui gli storici dell'arte ancora ravvisano i lineamenti di Salaì. Utilizzando lo stesso criterio che ha rivelato la fonte da cui è scaturita l'ambiguità nel sembiante dei tre personaggi leonardeschi sinora analizzati, è possibile notare che nella *Monna Lisa* la peculiarità della partizione longitudinale del volto in due metà di sesso opposto è appena rilevabile, come un'eco volta soltanto a rievocare quanto realizzato nelle altre tre opere menzionate; ciò comunque è bastato per far parlare di figura androgina o persino virile, come la dissacrazione di Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, ha voluto mettere in evidenza. Una circostanza che non è stata rilevata dalla critica, però, è che sul lato destro non c'è traccia di androginia: infatti,

dividendo il volto lungo la linea del naso, osserviamo che tale lato è prettamente femminile, come nel *Bacco,* nel *San Giovanni* e nella *Gioconda nuda*, mentre il lato sinistro lo è in minor misura, pur non risultando maschile come nelle altre tre ambigue fisionomie (figg. 27 e 28); l'immagine della *Monna Lisa* presentata come un giovane uomo, con un'acconciatura da paggio,[165] risulta credibile solo in virtù del lato sinistro, privo di una netta caratterizzazione muliebre.

Abbiamo visto l'intimo legame che unisce la *Gioconda nuda* al *Bacco*; mostreremo ora che un rapporto altrettanto profondo affratella il *San Giovanni* alla *Monna Lisa*. Mentre nel primo caso il lato femminile del volto del modello è stato scelto per creare un personaggio maschile, nel secondo è il lato maschile ad essere stato scelto per realizzare una fisionomia femminile. Infatti il volto della *Gioconda* ha delle chiare assonanze con la metà volto maschile del *Battista*: attraverso un fotomontaggio, ottenuto sostituendo la metà volto sinistra del *San Giovanni* a quella della *Monna Lisa* (fig. 30), vediamo che i lineamenti sono molto simili e lungo la linea divisoria le loro dimensioni coincidono; un'ulteriore affinità tra le due opere è data dalla capigliatura, meno appariscente sotto il velo nero della *Gioconda*, ma composta in entrambi i casi di lunghi riccioli color castano ramato. È degno di nota il fatto che lo sguardo che si crea nel fotomontaggio sia più armonioso di quello del *San Giovanni*, poiché nell'unione delle due fisionomie viene meno il tratto dello strabismo del santo: gli occhi

dei due personaggi risultano perfettamente allineati, oltre a condividere lo stesso colore e la medesima forma. Nel Battista, l'occhio è leggermente più grande, lo zigomo ha un rilievo maggiore e il sorriso è più accentuato; il gonfiore che caratterizza le guance della *Gioconda*, così aspramente criticato da Roberto Longhi,[166] si percepisce ancor più nettamente nel lato maschile del santo.

Il confronto sembra suggerire che nella realizzazione del sembiante della *Monna Lisa* le caratteristiche della metà volto virile del *San Giovanni* siano state attenuate, al fine di creare un'immagine delicata, dai lineamenti più minuti, per risultare più vicina a un'iconografia femminile. La metà volto destra della *Gioconda* non è in netto contrasto con la sinistra riguardo al sesso di appartenenza, come invece avviene nelle altre tre figure androgine qui considerate; al contrario, ne riprende i lineamenti, addolcendoli ulteriormente in una fisionomia puramente muliebre. Considerando le affinità che uniscono l'autoritratto di Leonardo alla *Monna Lisa* (fig. 29) e quest'ultima al *Battista* (fig. 30), non è inverosimile l'ipotesi che l'artista abbia realmente voluto tramandare i suoi tratti sotto mentite spoglie, sia come giovane uomo nella figura del santo, sia come dama rinascimentale nel fiore degli anni, rievocando sul lato sinistro del volto dei due enigmatici personaggi l'aspetto da lui avuto in un tempo ormai lontano.[167]

Il *San Giovanni* viene da alcuni considerato l'ultima opera di Leonardo; non si conosce un committente

per il quadro, il che può indicarne la destinazione privata, ad uso dell'autore stesso; l'opera difatti era in possesso dell'artista nella sua residenza francese.[168] Di fronte all'evidenza della divisione longitudinale del volto in due diverse fisionomie, la tesi unanimemente accreditata secondo cui il modello sarebbe stato l'androgino Salaì viene a decadere; si potrebbe tuttavia accogliere parzialmente per il solo lato destro, quello femminile, in considerazione dell'aspetto del giovane: conosciamo alcuni disegni di Leonardo che lo ritraggono di profilo, con i folti capelli ricci e i lineamenti fini, nonché un ritratto di scuola leonardesca che riproduce l'intero volto, tra il fanciullesco e il femminile nella sua delicatezza. Proprio a causa dei lineamenti aggraziati, Salaì viene spesso indicato come il vero soggetto ritratto nell'androgina *Gioconda nuda* per i caratteri mascolini del corpo e nel *Battista* per l'aspetto poco virile del santo. Il volto efebico del ragazzo potrebbe essere stato trasfigurato in quello di una giovane donna, ma se così fosse, anche la metà volto virile dovrebbe avere una propria specifica valenza: entrando nel campo delle mere congetture, non suffragabili da prove oggettive, potremmo giungere a pensare con un'ipotesi ardita che nel sembiante del *Battista* si siano fuse le fisionomie del maestro e dell'allievo prediletto.

L'evidente strabismo che caratterizza il *San Giovanni* può forse essere depositario di un messaggio sotterraneo, alludendo alla differenziazione delle due metà volto (fig. 25). L'occhio destro, sul lato che potrebbe

rappresentare Salaì, guarda verso lo spettatore, come se il modello stesse fissando il pittore intento a ritrarlo; l'occhio sinistro, sul lato che raffigurerebbe Leonardo, è invece rivolto verso l'esterno, come apparirebbe in un autoritratto eseguito guardando la propria immagine riflessa in uno specchio, posto a destra della tela: un confronto con l'autoritratto conservato a Torino mostra l'identica posizione dell'iride, in veduta speculare rispetto alla *Gioconda* e al *San Giovanni* (figg. 29 e 30). Il tratto distintivo dello strabismo, che esteticamente appare come un difetto, potrebbe in realtà avere il valore di indizio sulla duplice identità della fisionomia del personaggio rappresentato, così come l'incongruenza del braccio virile in primo piano della *Monna Vanna* sembra avvertire lo spettatore dell'esistenza di un'interpretazione più profonda e complessa della figura. D'altra parte, il fatto che l'occhio sinistro del santo sia invece perfettamente allineato, quanto a direzione dello sguardo, con quello della *Monna Lisa* (fig. 30), sembrerebbe rafforzare la possibilità di una natura segreta del personaggio muliebre, in cui tutti i lineamenti collimano alla perfezione con quelli virili del Battista: nell'opera staremmo contemplando il riflesso del sembiante dell'artista stesso, che da uomo anziano si sarebbe trasfigurato in un'enigmatica giovane donna, celandosi dietro il doppio camuffamento del genere e dell'età.

Se il cartone può aver rappresentato una sfida per Leonardo, ossia tradurre efficacemente in un disegno il segreto compositivo racchiuso nelle fattezze della

Prassilla, e il *Bacco* può aver rinnovato la sfida con l'inversione del sesso dei due personaggi rappresentati, per il *San Giovanni*, venuta a cadere la tesi correntemente accettata, che vede nei lineamenti del santo e nelle varie versioni che ne derivarono il sembiante di Salaì, si può tentare di formulare un'ipotesi in chiave filosofica che permetta di interpretare tale scelta iconografica.

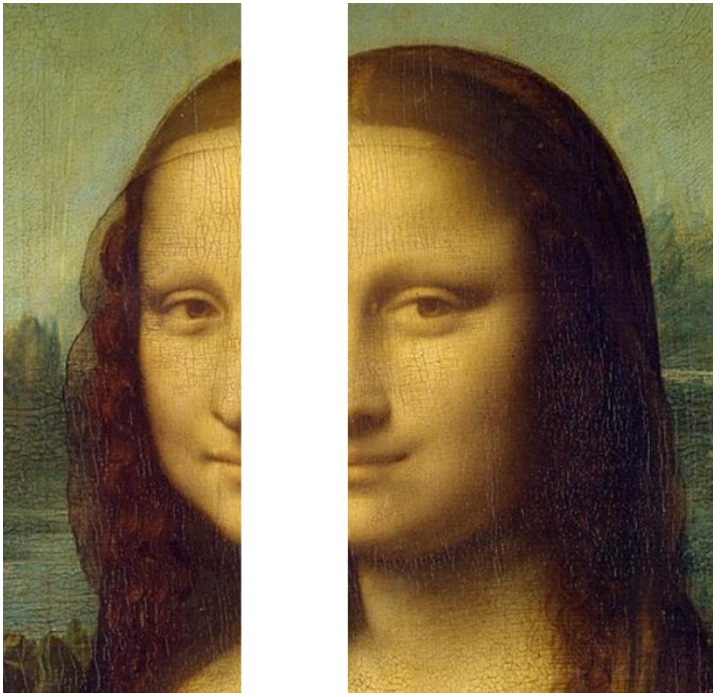


Fig. 27. Le due metà volto della *Gioconda* mostrate separatamente.

Fig. 28. Metà volto sinistra della *Gioconda*, dettaglio.

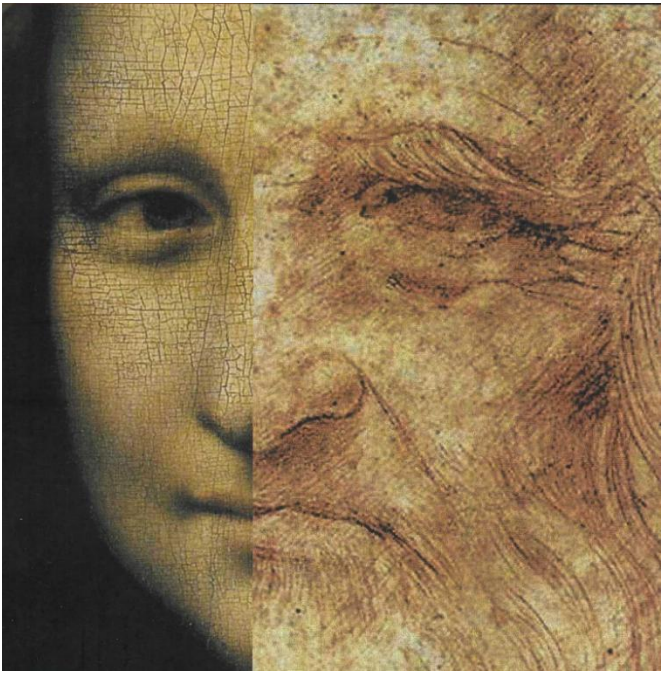


Fig. 29. Fotomontaggio *Mona/Leo* realizzato da L. Schwartz, unendo la parte destra del volto della *Gioconda* e la parte destra, in veduta speculare, del volto dell'autoritratto di Leonardo.

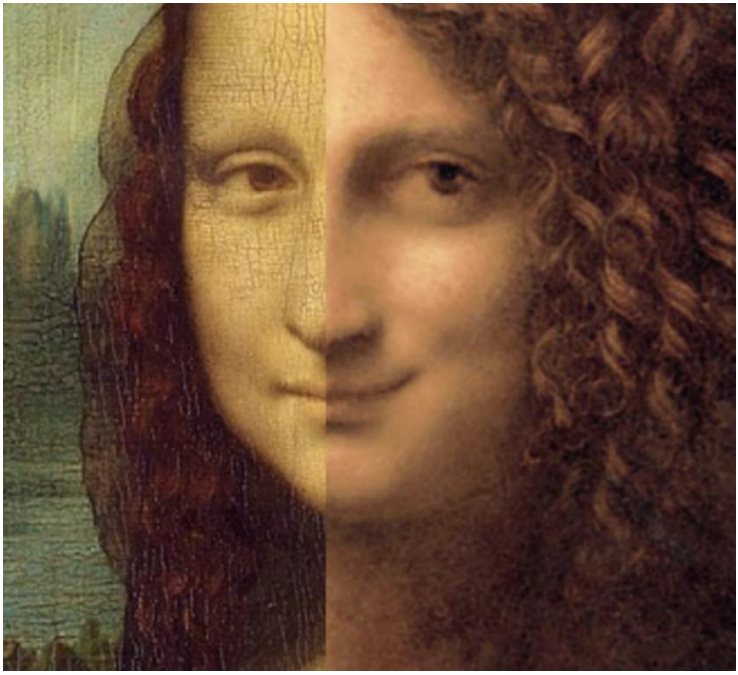


Fig. 30. Fotomontaggio realizzato unendo la metà volto destra della *Gioconda* e la metà volto sinistra del *San Giovanni Battista*.

Un'ipotesi interpretativa: Leonardo e Platone

Nel clima culturale della Firenze in cui Leonardo aveva vissuto, intriso di Neoplatonismo, è probabile che il tema dell'androgino avesse suscitato l'interesse dell'artista; anche il soggiorno nell'Urbe durante il papato di Leone X, che si occupava di filosofia e di alchimia,[169] può aver favorito tali studi. Come ha rilevato Carlo Vecce: [170]

> In realtà, negli anni romani, sebbene isolato e incompreso, Leonardo non era affatto rimasto inattivo inseguendo i ramarri nei giardini del Belvedere. Al contrario, si era profondato sempre di più nella ricerca scientifica e filosofica, testimoniata dai codici G ed E, e da molti fogli del Codice Atlantico, del Codice Arundel e di Windsor.

La disanima della biblioteca perduta di Leonardo operata dallo studioso, che ha pubblicato un'interessante ed esaustiva monografia sui libri menzionati nei codici, ribadisce la cultura umanistica dell'artista e mostra come egli in realtà non fosse un "omo sanza lettere".[171] Quando giunse in Francia, Leonardo fu celebrato come filosofo dallo stesso re Francesco I; riguardo al sovrano, Benvenuto Cellini dichiarò: «non credeva mai che altro uomo fusse nato al mondo, che sapessi tanto quanto

Lionardo, non tanto di pittura, scultura e architettura, quanto che gli era grandissimo filosofo».[172] Anche Baldassarre Castiglione sottolineò la passione dell'artista per tale genere di studi, parlando al contempo di un suo sprezzo per la pittura: «Un altro de' primi pittori del mondo sprezza quell'arte dove è rarissimo ed èssi posto ad imparar filosofia, nella quale ha così strani concetti e nove chimere che esso con tutta la sua pittura non sapria depingerle».[173] Neppure il Vasari tenne in grande considerazione questa attività dell'artista: «E tanti furono i suoi capricci, che filosofando de le cose naturali, attese a intendere la proprietà delle erbe, continuando et osservando il moto del cielo, il corso de la luna e gli andamenti del sole».[174] Secondo il suo giudizio, questi interessi di Leonardo avrebbero avuto conseguenze anche in campo religioso: «Per il che fece ne l'animo un concetto sí eretico, che e' non si accostava a qualsivoglia religione, stimando per avventura assai piú lo esser filosofo che cristiano».[175]

Il *San Giovanni* incarna alla perfezione la figura dell'androgino leonardesco: quel che suscita ammirazione è la perfetta fusione dei due sessi in un volto che non desta sospetti quanto a uniformità, omogeneità e coerenza di rappresentazione; per quel che riguarda il corpo, alla metà volto femminile del Battista, la destra, corrisponde la parte superiore del braccio dalle linee morbide, lontano dalle rappresentazioni di vigorosi arti maschili e privo dei muscoli sfoggiati dalla *Monna Vanna* nel braccio sinistro, tutt'altro che delicato, in

armonia con la relativa metà volto maschile (figg. 1, 7, 17 e 24).

Come verrà mostrato più esaustivamente in uno studio di prossima pubblicazione,[176] nel quale si ribadiscono alcuni punti fermi circa la cultura personale di Leonardo, si possono considerare diversi elementi per provare a ripercorrere idealmente il cammino che portò l'artista all'elaborazione dell'ibrido personaggio, presentato sotto le vesti poco credibili di un anacoreta. Il principale argomento è l'affinità riscontrata tra alcuni passi del *Simposio* e la modalità usata per la creazione della *Monna Vanna* e del volto delle due figure di santi. Il celebre discorso di Aristofane, che illustra il mito dell'androgino, parla di esseri umani – in origine dotati di due teste, otto arti e due organi genitali – divisi a metà per volontà di Zeus; se tale punizione divina non si fosse rivelata sufficiente, il padre degli dèi avrebbe provveduto a infliggerne una ancora più terribile, tornando a scindere gli esseri umani già dimidiati, mutilandoli ulteriormente fino a renderli «come i personaggi che si vedono raffigurati nei bassorilievi delle steli, tagliati in due lungo la linea del naso».[177] È esattamente quello che ritroviamo nella *Gioconda nuda* e nel *San Giovanni*, divisa a metà lungo una linea che segue il naso e arriva a scindere l'intera figura in due parti di sesso opposto.

Proseguendo nella lettura del dialogo platonico, vediamo che la separazione degli esseri che una volta formavano un'unica persona crea loro grande sofferenza; per tale motivo, Aristofane dà voce al dio in grado

di realizzare il loro desiderio più ardente:[178]

> Se, mentre sono insieme, Efesto si presentasse davanti a loro con i suoi strumenti di lavoro e chiedesse: «Che cosa volete l'uno dall'altro?», e se, vedendoli in imbarazzo, domandasse ancora: «Il vostro desiderio non è forse di essere una sola persona, tanto quanto è possibile, in modo da non essere costretti a separarvi né di giorno né di notte? Se questo è il vostro desiderio, io posso ben unirvi e fondervi in un solo essere, in modo che da due non siate che uno solo e viviate entrambi come una persona sola. Anche dopo la vostra morte, laggiù nell'Ade, voi non sarete più due, ma uno, e la morte sarà comune. Ecco: è questo che desiderate? È questo che può rendervi felici?» A queste parole nessuno di loro – noi lo sappiamo – dirà di no e nessuno mostrerà di volere qualcos'altro. Ciascuno pensa semplicemente che il dio ha espresso ciò che da lungo tempo senza dubbio desiderava: riunirsi e fondersi con l'amato. Non più due, ma un essere solo.

La perfetta fusione di due esseri in uno è quel che è avvenuto nell'immagine del *San Giovanni*.

Un ulteriore elemento di riflessione è dato dall'analogia tra alcuni passi del *Simposio* e quanto Leonardo scrisse nei propri fogli:[179]

> Muovesi l'amante per la cosa amata come il senso a la sensibile, e con seco s'unisce e fassi una cosa medesima. L'opera è la prima cosa che nasce dall'unione. Se la cosa amata è vile, l'amante si fa vile. Quando la cosa unita è conveniente al suo

> unitore, li seguita dilettazione e piacere e sadisfazione. Quando l'amante è giunto all'amato, lì si riposa. Quando il peso è posato, lì si riposa. La cosa cognosciuta col nostro intelletto.

Non solo vediamo una totale coincidenza tra il dono che Efesto può elargire agli uomini e l'affermazione «con seco s'unisce e fassi una cosa medesima», ma riscontriamo anche una grande affinità col discorso di Pausania, che aveva parlato prima di Aristofane:[180]

> La faccenda non è per nulla semplice, come ho già detto all'inizio: in se stessa non è né bella né brutta. È bella se le azioni sono belle, è brutta se le azioni sono brutte. È cosa brutta cedere ad un uomo cattivo e per cattivi motivi; è cosa bella cedere ad un uomo di valore e per bei motivi. Ora chi si comporta male è, come prima dicevo, l'amante volgare, che ama il corpo più che l'anima. Non ha costanza, perché l'oggetto del suo amore è incostante. All'affievolirsi della bellezza del corpo che ama, egli "*s'invola e va via"*, e tradisce senza vergogna alcuna tante belle parole, tante promesse. Ma chi ama il carattere di una persona per le sue alte qualità, resta fedele tutta la vita perché il suo amore riposa su qualcosa di costante.

Il mito degli esseri tagliati a metà, che Efesto propone di ricongiungere per porre termine alla sofferenza provocata dalla separazione, potrebbe aver suggerito a Leonardo la creazione di un soggetto atipico come il *San Giovanni*, in cui un uomo e una donna – coloro che in origine formavano l'androgino prima della punizione divina – si fondono armoniosamente.[181]

Non è dato provare che la conoscenza del *Simposio* e la sua puntuale citazione negli scritti di Leonardo abbiano avuto un peso nell'ideazione della figura del Battista; tuttavia, ricordando le parole del Codice Trivulziano: «Muovesi l'amante per la cosa amata come il senso a la sensibile, e con seco s'unisce e fassi una cosa medesima», si può tentare di avanzare tale ipotesi, che darebbe un significato personalissimo all'intenso sguardo allusivo e all'ampio sorriso, coinvolgendo la sfera dei sentimenti. La giustapposizione delle fisionomie del maestro e dell'allievo in un unico volto renderebbe conto delle menzionate tangenze tra il *Simposio* e le parole vergate dall'artista sull'unione tra l'amante e l'amato. Se la metà volto femminile del *San Giovanni* avesse effettivamente delle assonanze con il vero aspetto di Salaì e quella maschile con quello che aveva il maestro prima della tarda età, il dipinto potrebbe essere un omaggio al sentimento, cui di frequente si allude, dell'artista per il giovane allievo, traducendo in pittura le parole di Efesto: «riunirsi e fondersi con l'amato. Non più due, ma un essere solo».

Siamo nel campo delle pure ipotesi, come si è premesso; il *San Giovanni* potrebbe essere semplicemente un saggio di estrema maestria, in cui l'autore si sarebbe limitato a dare forma concreta alla perfetta fusione di due esseri di sesso diverso, senza ispirarsi all'elogio di Eros del dialogo platonico; in una simile prova di bravura fine a se stessa verrebbero però a cadere le considerazioni relative al carattere erotico della singolare

figura agiografica e al senso di turbamento che può suscitare nello spettatore l'immagine di un giovane uomo dalla «corposità palpitante, che abbaglia e allo stesso tempo ripugna».[182]

Disponiamo di un dato che può contribuire ad avvalorare la tesi di una lettura più intima e personale del quadro: Salaì conosceva il segreto della partizione longitudinale su cui il maestro basò l'iconografia delle sue ambigue figure, mentre varie repliche del *San Giovanni* eseguite da allievi e seguaci di Leonardo mostrano che essi non hanno saputo riconoscere la formula ideata dal maestro per creare fisionomie perfettamente androgine;[183] invece nel quadro raffigurante il santo conservato alla Pinacoteca Ambrosiana, attribuito a Salaì,[184] riconosciamo tale tecnica, ma la sua applicazione richiede un'abilità che il giovane non possedeva: infatti la bocca presenta una vistosa distorsione nel punto in cui si uniscono le due parti di sesso opposto.

L'idea del coinvolgimento emotivo di Leonardo nel creare la figura del *San Giovanni*, così enigmatica, misteriosa e per certi versi inquietante, è in effetti suggestiva; la malinconia dovuta al passaggio inesorabile degli anni, alla perdita della salute e della bellezza potrebbe aver influito sul messaggio che l'artista avrebbe celato nell'opera. Non sembra priva di verosimiglianza la considerazione di Saro Brancato:[185]

> È pensabile che l'artista avesse col dipinto un rapporto alla *Dorian Gray,* ma a parti inverse: mano a mano che egli subiva l'attacco della vecchiaia e poi

della malattia, il dipinto gli avrebbe ricordato la bellezza e la virilità delle passioni giovanili, consegnate in eterno all'immortalità dell'arte.

L'inquietante figura di santo, dotato di una bellezza tale da suscitare perplessità sulla corretta lettura dell'opera, coinvolge emotivamente lo spettatore e sembra interagire con lui, calamitandone l'attenzione con l'ambiguo sorriso e lo sguardo intenso, dalla profonda carica allusiva, quasi volesse far balenare il sospetto della possibilità di una lettura più intima dell'opera.

Suggestioni freudiane

Celebre è il saggio di Freud del 1910 su un ricordo d'infanzia di Leonardo con un nibbio, in cui egli cerca di ricostruire la personalità dell'artista in base al trauma infantile subito, che avrebbe avuto conseguenze sul rapporto con la madre Caterina e con le donne. Tale tesi è parzialmente inficiata da un'erronea traduzione del termine «nibbio» con «Geier», che significa invece «avvoltoio»: tutte le pagine relative alla figura di quest'ultimo rapace nella civiltà egizia, in cui era collegato alla dea Mut, la madre, sono da espungere idealmente dal saggio, perché basate su una falsa premessa. Significativa è una considerazione di Freud sul dipinto: lo sguardo del *San Giovanni Battista* sarebbe misteriosamente trionfante, come se conoscesse una «grande felicità vittoriosa della quale è obbligo tacere. Il familiare sorriso ammaliatore

fa sospettare un segreto d'amore».[186] L'amore cui fa riferimento Freud è rivolto alla madre di Leonardo,[187] ma come abbiamo visto, possiamo tentare di dare un'altra spiegazione su chi fosse l'oggetto del «segreto d'amore»; il significato del sorriso, comunque, non cambierebbe: celerebbe una felicità che nasceva da un sentimento amoroso, su cui andava mantenuto il riserbo.

Un ulteriore saggio di Freud, «Das Unheimliche», tradotto come «Il perturbante»,[188] illustra pienamente un moto dell'animo simile a quello che provò Michelet nel contemplare i tre quadri al Louvre, ovvero il turbamento provocato dal magnetismo che emanano le tre figure di Leonardo. Riferendo il pensiero dello psichiatra Jentsch, Freud afferma che «la condizione essenziale perché abbia luogo il sentimento perturbante egli l'individua nella incertezza intellettuale. Il perturbante sarebbe propriamente sempre qualcosa in cui per così dire non ci si raccapezza».[189] La visione di un sembiante composto da due metà volto di sesso opposto, operazione perfettamente camuffata, non può essere compresa razionalmente, ma inconsciamente può suscitare dei dubbi su ciò che stiamo vedendo. Prosegue Freud: «Ci troviamo esposti a un effetto perturbante quando il confine tra fantasia e realtà si fa sottile, quando appare realmente ai nostri occhi un qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico»;[190] in queste opere di Leonardo l'occhio non riesce a trasmettere al cervello la nozione di ciò che sta vedendo e ciò può generare un senso di inquietudine, di cui non si riesce a capire l'origine.

Freud esamina anche i vari significati dell'aggettivo «unheimlich» in diverse lingue ed è interessante che in arabo e in ebraico «perturbante» coincida con «demoniaco», «orrendo»,[191] come la sensazione suscitata dalla visione dell'*Angelo incarnato*, che infatti viene definito «unheimlich» da alcuni studiosi.[192] Va rilevato che in qualche accezione, «unheimlich» e il suo contrario, «heimlich», coincidono:[193] quest'ultimo aggettivo si usa per indicare ciò che attiene a una dimensione familiare, ciò che è intimo, fidato, ma al tempo stesso può indicare anche ciò che deve rimanere segreto, celato agli altri, fatto a loro insaputa.[194]

Forse la sensazione che provavano Leonardo e Salaì davanti al quadro raffigurante l'ibrida creatura che viveva nel deserto era proprio questa: godere del piacere di uno spettacolo precluso ad estranei; quel che per loro era «heimlich», sarebbe risultato «unheimlich» per tutti gli altri, che non avevano il minimo sentore del segreto alla base dell'enigmatica figura, illuminata da un grande sorriso. Una felicità su cui, appunto, tacere.

Note

[1] A. FORCELLINO, *Leonardo. Genio senza pace*, Bari 2016, pp. 52-53 (*Madonna del garofano*), pp. 285-286 (*Gioconda*, *Sant'Anna* e *San Giovanni*).

[2] Un'interessante rassegna delle scoperte e delle invenzioni di Leonardo, menzionate assieme al nome degli scienziati dei secoli successivi che le avrebbero realizzate nuovamente, è presentata nel saggio di L. SHLAIN, *Il cervello di Leonardo. Ritratto non ortodosso del più grande genio della storia*, Milano 2016, cap. 12, *Leonardo/Invenzioni*, pp. 183-195.

[3] FORCELLINO, *cit.,* p. 8; *ivi*, pp. 313-314 (vendita e dispersione dei vari manoscritti).

[4] C. VECCE, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma 2017, pp. 199-200 (la lista dei libri citati nel Codice di Madrid II, la metà dei quali è andata persa).

[5] C. PEDRETTI, *Con la gran forza dell'oro*, in C. PEDRETTI - M. CIANCHI, *Leonardo. I codici*, fascicolo monografico allegato ad «Art e Dossier», 100, aprile 1995, pp. 4-5.

[6] Già un secolo fa era stata avanzata l'ipotesi di diversi viaggi a Roma di Leonardo prima del 1513: M. CERMENATI, *Leonardo a Roma nel periodo leoniano*, in «Nuova Antologia», anno 54, fasc. 1136, maggio 1919, pp. 105-123.

[7] C. PEDRETTI, *Leonardo*, Bologna 1979, pp. 49-50.

[8] G. VASARI, *Vita di Lionardo da Vinci pittore e scultore fiorentino*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568.

[9] P.C. MARANI, *"L'imitazione delle cose antiche è più laldabile che quella delle moderne": Leonardo e l'antico*, in P.C. MARANI, M.T. FIORIO, *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il disegno del mondo*, catalogo della mostra tenuta a Milano, Palazzo Reale, 16 aprile - 19 luglio 2015, Milano 2015, pp. 134-136.

[10] E. MÜNTZ, *Léonard de Vinci. L'artiste, le penseur, le savant*, Parigi 1899, pp. 261-276; K. TRAUMAN STEINITZ, *Leonardo da Vinci's Concept of the Antique*, in *Atti del IV Congresso internazionale di Estetica*, Atene 1960, pp. 114-118; S. BORSI, *Un classico intramontabile*, in «Art e Dossier», 125, luglio - agosto 1997, pp. 35-38; P.C. MARANI, *The Hammer Lecture (1994): Tivoli, Hadrian and Antinoüs, New Evidence of Leonardo's Relation to the Antique,* in «Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana», VIII, 1995, pp. 207-225; IDEM, *Leonardo*, Milano 2003, pp. 259-261; IDEM, *"L'imitazione",* cit., pp. 131-141, in part. pp. 136-139.

[11] Per il rapporto di Leonardo con l'antico, v. MÜNTZ, *cit.,* pp. 261-276; TRAUMAN STEINITZ, *cit.*, pp. 114-118; K. CLARK, *Leonardo and the Antique*, in C.D. O'MALLEY (a cura di), *Leonardo's Legacy. An International Symposium*, Ucla, Los Angeles 1969, pp. 1-34; MARANI, *The Hammer Lecture*, cit.; BORSI, *cit.*; MARANI, *Leonardo*, cit., *passim*; IDEM, *"L'imitazione"*, cit., pp. 131-141.

[12] L'aspetto che poteva avere la statua prima delle mutilazioni si ricostruisce grazie a una copia pressoché integra, illustrata in K.D. SHAPIRO, *The Berlin Dancer Completed: a Bronze Auletris in Santa Barbara*, in «American Journal of Archaeology», 92, 1988, pp. 509-527 (con bibliografia di tutte le repliche allora note: sette marmi e un bronzetto).

[13] VECCE, *La biblioteca,* cit., p. 25; E. SOLMI, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci: contributi*, pubblicato come supplemento del «Giornale storico della letteratura italiana», 1908, p. 17:

«Leonardo conosce opere non tradotte in volgare, trascrive talora interi brani in latino, tal'altra egli, "omo sanza lettere", si azzarda ad esprimere qualche frase nella lingua dei dotti (1)»; nota 1: «Archimede, Euclide, Nemorario, il Peckham, Vitellione, tutti i testi fondamentali di Leonardo non erano nel XV secolo tradotti in italiano. Passi latini si trovano trascritti, per esempio, in II Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano». Anche le lunghe liste di parole latine presenti nei codici, che mostrano l'impegno dell'artista nell'apprendere la lingua, depongono a favore di una sua frequentazione dei testi scritti in latino.

[14] C. PEDRETTI, *Pittura come regia*, in C. PEDRETTI (a cura di), *Leonardo. Il Cenacolo*, fascicolo monografico allegato ad «Art e Dossier», 146, giugno 1999, p. 7.

[15] BORSI, *cit.*, pp. 35-38; MARANI, *The Hammer Lecture*, cit., pp. 207-225; IDEM, *Leonardo*, cit., pp. 259-261; IDEM, *"L'imitazione"*, cit., pp. 131-141, in part. pp. 136-139.

[16] L. BELTRAMI, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico*, Milano 1919, n. 165, p. 100: «A Lionardo di Ser Piero da Vinci paghati per lui a Mariotto Ghalilei camerlengo in dogana, per gabella d'uno suo fardello di sue vesti fatto venire da Roma lire 18. soldi 9. denari 8.»; C. PEDRETTI, *A Chronology of Leonardo Da Vinci's Architectural Studies after 1500*, Geneve 1962, p. 81; CLARK, *Leonardo*, cit., p. 12; MARANI, *"L'imitazione"*, cit., p. 139.

[17] *Codice Atlantico*, f. 618v, annotazione del 20 marzo 1501, datata secondo lo stile dell'Incarnazione «Laus deo 1500 a dì 20 marzo».

[18] Il gruppo delle Muse è attualmente conservato a Madrid, al Museo del Prado. Per la statua della *Calliope*, v. R. CITTADINI, *Figure femminili di Lisippo*, in «Bollettino d'Arte», 100, aprile - giugno 1997, pp. 55-80, figg. 3, 5, 8, 33-36.

[19] Il ritratto della poetessa del V sec. a.C. viene menzionato da Taziano: «Lisippo modellò in bronzo Prassilla, che nelle sue poesie non disse nulla di utile» (Taziano, *Ai Greci*, 33). Il giudizio moralistico dell'apologeta cristiano, che vide l'originale a Roma attorno al 160 d.C., può essere dovuto anche all'abbandono orgiastico della figura dal corpo seminudo, iconografia rispondente a quella della *Danzatrice di Berlino* (P. MORENO, *Vita e arte di Lisippo*, Milano 1987, p. 34).

[20] R. CITTADINI, *Prassilla a Sicione*, in *Lisippo, l'arte e la fortuna*, catalogo della mostra tenuta a Roma (20 aprile - 3 luglio 1995), progetto di P. MORENO, Milano 1995, pp. 208-213; EADEM, *La Prassilla di Lisippo*, in «MEFRA», 107, II, 1995, pp. 1165-1180; EADEM, *Figure*, cit., pp. 55-80; M.G. PICOZZI, s. v. *Ritratto*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, Secondo Supplemento, IV, Roma 1994 (1996), p. 745; R. NEUDECKER, s. v. *Lysippos* [2], in H. CARCIK, H. SCHNEIDER (a cura di), *Der Neue Pauly*, *Enzyklopädie der Antike*, *Altertum*, VII, Stoccarda 1999, c. 610.

[21] PLINIO, *Nat. Hist*., xxxiv, 63. Per convenzione lo strumento musicale greco, corrispondente alla *tibia* latina, viene tradotto con doppio flauto, il che tecnicamente non è corretto, in quanto l'*aulós* era dotato di ancia ed emetteva un suono simile a quello dell'oboe. Prassilla, concittadina di Lisippo, scrisse canti conviviali ed ebbe anche lei un ruolo nello sviluppo del ditirambo, che portò a una preminenza della parte musicale sul testo e all'introduzione di a solo di *aulós* (MORENO, *Vita,* cit*.,* pp. 33-34; IDEM, *Lisippo a Roma. Il demiurgo di Sicione. Vita e arte di Lisippo*, in «Forma Urbis», anno XV, n. 1, gennaio 2011, p. 38). Gli elementi caratterizzanti la sua produzione poetica, come i ditirambi, il doppio flauto, la danza e l'elogio del vino, ben giustificano la rappresentazione della poetessa nelle vesti di una flautista ebbra, che si muove a passo di danza nel tiaso dionisiaco. Il fatto che l'originale bronzeo del ritratto di Prassilla si trovasse a Roma e che le varie repliche marmoree del tipo statuario della *Flautista ebbra* provengano dall'area romana, è

un argomento a favore della coincidenza dei due soggetti lisippei (MORENO, *Vita,* cit*.,* p. 190). Tale ipotesi venne avanzata per la prima volta da Förster (R. FÖRSTER, *Zu den Werken des Lysipp*, in «Rheinisches Museum für Philologie», 40, 1885, p. 637) e ripresa da Lippold (G. LIPPOLD, *Lysippos*, in *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, XIV, 1, 1928, coll. 48-64, in part. col. 54), Gallet de Santerre [H. LE BONNIEC, H. GALLET DE SANTERRE, *Pline l'Ancien*, *Histoire naturelle. Livre XXXIV (Des Métaux et de la sculpture)*, texte établi et traduit par H. LE BONNIEC, commenté par H. GALLET DE SANTERRE et H. LE BONNIEC, Parigi 1953, p. 231], Sjökvist (E. SJÖKVIST, *Lysippos*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, VIII, 1958, coll. 716-721) e Moreno (MORENO, *Vita,* cit*.,* pp. 33-34 e 190-191; IDEM, *Lisippo a Roma*, cit., pp. 37-39); la ritroviamo in tutte le pubblicazioni dell'Autrice citate in bibliografia, unitamente agli argomenti a favore dell'interpretazione dell'archetipo della *Danzatrice di Berlino* come opera di Lisippo (v. il capitolo *L'antico modello* del presente saggio, pp. 56-58).

[22] La statua non ancora acefala venne riprodotta non solo da Leonardo, ma anche da altri artisti, tra cui Raffaello, Caravaggio e Annibale Carracci: R. CITTADINI, *La Flautista di Lisippo e il sorriso leonardesco*, in «RIASA», 56 (III serie, XXIV), 2001, pp. 305-318, figg. 1, 7 e 9; EADEM, *L'immagine e il doppio: la Prassilla di Lisippo a Palazzo Farnese*, in «MEFRIM», 115, II, 2003, pp. 909-920. Per una citazione dello stesso tipo statuario, v. EADEM, *Michelangelo e Lisippo: la Madonna del Tondo Doni*, in «Ricerche di storia dell'arte», 71, 2000, pp. 63-78.

[23] A. CONZE, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der antiken Skulpturen*, Berlin 1891, p. 220, n. 572.

[24] CITTADINI, *La Flautista*, cit.

[25] W. SUIDA, *Leonardo und sein Kreis*, München 1929, p. 107.

[26] Cfr. CITTADINI, *Prassilla a Sicione*, cit.; EADEM, *La Prassilla*, cit.; EADEM, *Figure*, cit., pp. 55-80.

[27] SHAPIRO, *The Berlin Dancer*, cit., figg. 1-6 (bronzetto), in part. 1 e 4; CITTADINI, *Prassilla a Sicione*, cit., fig. p. 212 (lato sinistro della *Danzatrice di Berlino*); EADEM, *Figure*, cit., fig. 25 (lato destro della *Danzatrice di Berlino*).

[28] C. PEDRETTI, *Uno "studio" per la Gioconda*, in «L'Arte», XXIV, luglio - settembre 1959, pp. 155-197, in part. p. 178.

[29] *Ivi*, p. 172; IDEM in A. CHASTEL, P. GALLUZZI, C. PEDRETTI, *Leonardo*, fascicolo monografico allegato ad «Art e Dossier», 12, aprile 1987, p. 34; C. PEDRETTI, *Leonardo*. *Il ritratto*, fascicolo monografico allegato ad «Art e Dossier», 138, ottobre 1998, p. 46; IDEM, *Leonardo. La pittura*, fascicolo monografico allegato ad «Art e Dossier», 215, ottobre 2005, pp. 45-46.

[30] IDEM, *La Cremona*, in C. PEDRETTI, *Leonardo & io*, Milano 2008, p. 487.

[31] Forse è a un'immagine di questo tipo che si riferisce il Lomazzo parlando di ritratti di Leonardo «ornati a guisa di primavera, come il ritratto della Gioconda e di Monna Lisa, ne' quali ha espresso tra l'altre parti meravigliosamente la bocca in atto di ridere». G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano 1584, p. 434.

[32] A. DE HEVESY, *Autour de Léonard de Vinci, œuvres retrouvées - œuvres perdues*, in «Gazette des Beaux-Arts», febbraio 1931, pp. 103-114, in part. p. 114, fig. 7; IDEM, *L'histoire véridique de la Joconde*, in «Gazette des beaux-arts», luglio - agosto1952, pp. 5-26, in part. p. 26, figg. 10-22; J. ADHEMAR, *Le dessin français au XVI siècle*, Lausanne 1954, p. 124, n. 9.

[33] D.A. BROWN, K. OBERHUBER, *Monna Vanna and Fornarina:*

Leonardo and Raphael in Rome, in S. BERTELLI, G. RAMAKUS (a cura di), *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, Firenze 1978, vol. II, pp. 25-86; V. DELIEUVIN, *La Femme nue de Léonard de Vinci*, in M. DELDICQUE, V. DELIEUVIN, *La Joconde nue*, catalogo della mostra tenuta a Chantilly, Musée Condé, 1° giugno - 6 ottobre 2019, Parigi 2019, p. 57, fig. 24.

[34] K. CLARK, *Mona Lisa*, in «The Burlington Magazine», 840, CXV, 1973, pp. 144-50, in part. p. 148.

[35] DELIEUVIN, *La Femme nue*, cit., pp. 60-61, con bibliografia per le singole ipotesi interpretative.

[36] A. DE HEVESY, *L'histoire véridique de la Joconde*, in «Gazette des Beaux-Arts», luglio - agosto 1952, pp. 5-26, in part. pp. 16-17 e 26, figg. 10-22.

[37] DELIEUVIN, *La Femme* nue, cit., pp. 61-63.

[38] B. MOTTIN, *La Joconde nue, une étude de laboratoire*, in DELDICQUE, DELIEUVIN, *cit*., pp. 64-105, in part. pp. 82-83, cat. 5. Il tipo statuario individuato come modello è una variante della *Venere Capitolina*: la scheda del catalogo della mostra tenuta a Chantilly presenta la testa conservata al Louvre (Ma 571) proveniente dalla collezione Borghese. La stretta affinità che unisce detto tipo statuario a quello dell'effettivo modello esemplato da Leonardo viene illustrata in CITTADINI, *Figure femminili*, cit.

[39] Il cartone con la *Monna Vanna* conservato al museo di Chantilly si può osservare in ogni dettaglio, perché notevolmente ingrandito, nel catalogo della mostra del 2019 dedicata all'opera: DELDICQUE, DELIEUVIN, *cit*.

[40] C. LANFRANC DE PANTHOU, B. PERRONET, *Dessins italiens du musée Condé à Chantilly*, I, *Autour de Pérugin, Filippino Lippi et*

Michel-Ange, catalogo della mostra tenuta a Chantilly, Musée Condé, 4 ottobre 1995 - 8 gennaio 1996, Parigi 1995, pp. 89-93, n. 22, tav. VI (con bibliografia).

[41] PH. DE CHENNEVIERES, *Les dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts*, in «Gazette des Beaux-Arts», 2° periodo, 1879, XIX, p. 516; G. LAFENESTRE, *Une demeure seigneuriale au XIX^e^ siècle, le château de Chantilly et ses collections*, in «Gazette des Beaux-Arts», 2° periodo, 1° novembre 1880, XXII, pp. 369-384 (1° articolo), in part. pp. 378-379, riproduzione a p. 373; H. MALO, *Chantilly. Musée Condé. Cent dessins de l'école française*, Parigi 1933, p. 7.

[42] W. SUIDA, *Leonardo und sein Kreis*, Monaco 1929, p. 148, fig. 144; W. VON SEIDLITZ, *Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance*, Vienna 1935, 2ª ed., p. 56; B. BERENSON, *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago 1938, 3 voll., I, pp. 177-78, fig. 533.

[43] CLARK, *Mona Lisa*, cit., p. 148.

[44] E. BIETRY-RIVIERRE in «Le Figaro»: *À Chantilly, le mystère de la* Joconde nue (28/09/2017) e *Léonard de Vinci est-il l'auteur de la* Joconde nue*?* (29/09/2017); E. PELTIER in «The New York Times», *Did Leonardo da Vinci Sketch the 'Nude Mona Lisa'?* (29/09/2017); «La Repubblica», *La "gioconda nuda" (sic) trasferita in gran segreto nei laboratori del Louvre: forse è di Leonardo* (28/09/2017).

[45] MOTTIN, *La Joconde nue*, cit., p. 74, fig. 44 (schema Bruno Mottin, C2RMF).

[46] G. GARCIA, servizio su France 2: *Le mystère de la Joconde nue - Stupéfiant !*: https://www.dailymotion.com/video/x6apiw3; DELDICQUE, DELIEUVIN, *cit*., p. 77, figg. 44 e 50.

[47] MÜNTZ, *cit.*, p. 511, tav. XIX.

[48] *Ivi*, p. 417.

[49] L. ROGER - MILES, *Léonard de Vinci et les Jocondes*, Parigi 1923, pp. 78-79.

[50] A. CHASTEL, *La Gioconda. L'illustre incompresa*, Milano 1989, p. 120, fig. p. 121.

[51] BERENSON, *cit.*, pp. 177-78, fig. 533.

[52] F. MALAGUZZI VALERI, *Il presunto Leonardo*, in «Rassegna d'arte», anno IX, n. 3, marzo 1909, pp. 2-3, figg. pp. II e III, n. 6, pp. 3-4.

[53] O. SIRÈN, *Leonardo da Vinci, the Artist and the Man*, New Haven 1916, p. 160.

[54] F. ZÖLLNER in F. ZÖLLNER, J. NATHAN, *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti e disegni,* 2 voll., I, F. ZÖLLNER, *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti*, Colonia 2011, p. 241.

[55] CLARK, *Mona Lisa*, cit., p. 148.

[56] IDEM, *Leonardo da Vinci: an Account of his Development as an Artist*, Cambridge 1952, p. 117.

[57] C. VECCE, *Leonardo*, Roma 1998, pp. 324-325.

[58] GARCIA, servizio su France 2: *Le mystère*, cit.

[59] PH. DE CHENNEVIERES, *Les dessins*, cit.; DELDICQUE, DELIEUVIN, *cit*., p. 82.

[60] LAFENESTRE, *cit*. Il testo, tuttavia, non riproduce l'originale, bensì presenta una rielaborazione del soggetto in cui i lineamenti della figura sono stati regolarizzati assieme alle spalle, al seno e all'addome; vi è inoltre un abbozzo, molto vago e sfocato, della mano sinistra.

[61] DE HEVESY, *Autour de Léonard*, cit., p. 114; IDEM, *Pèlerinage avec Léonard de Vinci*, Parigi 1939, p. 244, foto di copertina.

[62] DE CHENNEVIERES, *cit.*; LAFENESTRE, *cit*.

[63] SIRÈN, *cit*., p. 160. Analogamente, la *Monna Vanna* dell'Ermitage, che si staglia contro uno sfondo simile a quello della *Gioconda* e pertanto sollecita un confronto diretto con il capolavoro, agli occhi dell'Hildebrandt sembrò rasentare la caricatura: E. HILDEBRANDT, *Leonardo da Vinci. Der Künstler und sein Werk*, Berlino 1927, p. 294, fig. 231.

[64] MÜNTZ, *cit.*, p. 511.

[65] È un'ambiguità condivisa con altre ombre del tutto incongruenti con l'illuminazione del corpo; le forme sono però piuttosto evanescenti, quanto basta per non consentire una definizione univoca, il che trova rispondenza nell'ambiguità che, come si dirà più avanti, pervade l'intera figura.

[66] GARCIA, servizio su France 2: *Le mystère*, cit.

[67] Nel catalogo della mostra a Chantilly (DELDICQUE, DELIEUVIN, *cit*.) sono pubblicate le riproduzioni di numerose repliche del tipo della *Gioconda nuda*: pp. 54-55, figg. 14-21.

[68] SEIDLITZ, *cit*., p. 56.

[69] BERENSON, *cit.*, pp. 177-78.

[70] Per apprezzare l'effetto del fotomontaggio avente come esito il volto femminile, va espunta idealmente la parte laterale esterna della guancia della statua, investita dalla deformazione provocata dalla postura del capo.

[71] CITTADINI, *Figure*, cit., pp. 58-65.

[72] Cfr. EADEM, *La Flautista*, cit., pp. 313-315.

[73] Questo dettaglio e i seguenti sono evidenti nel calco in gesso, di proprietà di chi scrive, della testa conservata a Berlino, mentre le riproduzioni fotografiche non riescono a renderli ben visibili.

[74] J. MICHELET, *Histoire de France*, Parigi 1855, vol. VII, *Histoire de France au seizième siècle. Renaissance,* p. 69: « Bacchus, Saint Jean et la Joconde dirigent leurs regards vers vous ; vous êtes fascinés et troublés, un infini agit sur vous par un étrange magnétisme. » Per una rassegna delle menzioni del quadro nell'opera di vari letterati, v. C. GULLI, *Il dipinto dentro le pagine. Fortuna letteraria del* San Giovanni, in V. MERLINI, D. STORTI (a cura di), *Leonardo a Milano. San Giovanni Battista*, catalogo della mostra tenuta a Milano, Palazzo Marino, 27 novembre - 27 dicembre 2009, Milano 2009, pp. 61-79.

[75] C. VECCE, *Carlo Emilio Gadda, Materiali per la "Mostra Leonardesca": postille alla "Guida ufficiale, appunti e abbozzo autografo del saggio; Per la Mostra leonardesca: dall'abbozzo autografo; "Avvicinare Leonardo": Carlo Emilio Gadda alla Mostra Leonardesca*, in «I quaderni dell'ingegnere», 2014, p. 88.

[76] ZÖLLNER, *Leonardo*, cit., vol. I, pp. 196-202 e 248 (con bibliografia).

[77] *Ivi*, pp. 202-203 e 249 (con bibliografia).

[78] *Ivi*, p. 202.

[79] J. RUDEL, *Bacco e San Giovanni Battista*, in AA.VV., *Leonardo. La pittura*, Firenze 1977, p. 175 e nota 2, p. 184, citato in MARANI, *Il* San Giovanni *di Leonardo*, cit., p. 45.

[80] *Ibidem*.

[81] MERLINI, STORTI, *cit*., radiografia riprodotta a p. 45 e a p. 90.

[82] R. KEKULÉ VON STRADONITZ, *Die tanzende Mänade in den Königlichen Museen zu Berlin,* in «Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen», 17, 1896, pp. XLVIII-LIV, in part. L-LI; CITTADINI, *Prassilla a Sicione*, cit., pagg. 209-213 (con bibliografia); EADEM*, La Prassilla di Lisippo*, cit., p. 1165.

[83] Per le interpretazioni del soggetto avanzate prima che fosse pubblicato il bronzetto, cfr. CITTADINI, *Prassilla a Sicione*, cit., p. 208.

[84] La statuetta è stata presentata nella pubblicazione *Wright S. Ludington: Four Decades of Gifts to the Santa Barbara Museum of Art*, Santa Barbara 1982, pp. 15 e 48.

[85] SHAPIRO, *The Berlin Dancer*, cit., pp. 509-527; CITTADINI in *Lisippo,* cit., pp. 208-213; EADEM, *Figure*, cit., pp. 55-80; H. HERES, in B. KNITTLMAYER, W.-D. HEILMEYER, *Die Antikensammlung: Altes Museum, Pergamonmuseum / Staatliche Museen zu Berlin*, 2ª ed., Magonza 1998, pp. 192-193, numero 114. Sulla replica nota come *Danzatrice di Tivoli*: M. CASO, *157. Cd. Danzatrice di Tivoli*, in C. GASPARRI, R. PARIS (a cura di), *Palazzo Massimo alla Terme. Le collezioni*, Milano 2013, pp. 220-221.

[86] Solo in un secondo momento, vedendo che il museo aveva rigettato la sua tesi, lo scultore tedesco provò a vendere una seconda testa, indicandola come quella mancante nella statua: completamente

diversa per stile e atteggiamento, troppo piccola e con un'espressione seria non adatta al soggetto, non venne acquistata dai Königliche Museen, ma trovò un acquirente a Copenaghen, nella Ny Carlsberg Glyptotek. KEKULÉ VON STRADONITZ, *cit*., p. L-LI.

[87] Per tale motivo, sin da allora, la testa è conservata separatamente dalla statua, nei magazzini dell'Archäologisches Zentrum di Berlino. Il piedistallo su cui poggia non permette di apprezzare la postura originale.

[88] CH. DE CLARAC, *Musée de sculpture antique et moderne*, IV, Parigi 1850, tav. 694 D, 1656 E. La *Menade Pamphilj* risulta ufficialmente dispersa [B. PALMA in R. CALZA (a cura di), *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, Roma 1977, p. 69, tav. LX, n. 66], ma la sua attuale collocazione è ipotizzata in CITTADINI, *La Prassilla di Lisippo*, cit., pp. 1168-69, figg. 3-4 e in MORENO, *Lisippo a Roma*, cit., p. 39: l'iconografia dell'esemplare, nonché il suo stato di conservazione, inducono a riconoscere la *Menade Pamphilj* nel torso conservato al Liebieghaus di Francoforte [P.C. BOL (a cura di), *Liebieghaus - Museum alter Klassik. Frankfurt am Main.* Wissenschaftliche Kataloge. Antike Bildwerke. I, Francoforte 1983, pp. 166-169, in part. p. 166, n. 50].

[89] A. SCHOBER, *Neues zur Berliner Mänade*, in «Belvedere. Illustrierte Zeitung für Kunstsammler», 12, 1928, pp. 51-58.

[90] R. PARIBENI, XIV. *Tivoli (Villa Adriana). Lavori di sistemazione e di riassetto*, in «Notizie degli Scavi di Antichità comunicate alla Reale Accademia dei Lincei», 1922, pp. 234-246, in part. p. 238; R. CITTADINI, *Prassilla a Sicione*, in MORENO (a cura di), *Lisippo, l'arte e la fortuna*, cit., pp. 208-217, in part. p. 214; M. CASO, in GASPARRI, PARIS, *cit*.

[91] SCHOBER, *cit*., p. 51.

[92] *Ivi*, figg. 10-12.

[93] SHAPIRO, *cit.*, pp. 509-527, figg. 1-6.

[94] SCHOBER, *cit*., pp. 54-58.

[95] SHAPIRO, *cit.*, pp. 523-527. Ciononostante, l'argomento della posa tortile viene ancora usato per rigettare la tesi dell'attribuzione dell'archetipo a Lisippo. La schiera di studiosi che, al contrario, riconosce il soggetto lisippeo della *temulenta tibicina* nella *Danzatrice di Berlino* è abbastanza folta: lo Studniczka fu il primo a proporre tale identificazione (F. STUDNICZKA, *Die Siegesgöttin*, Lipsia 1898, p. 24, nota n. 2), per poi definirla 'audace' e abbandonarla a distanza di quasi trent'anni per un arbitrario accostamento del torso con la *Nike* di Samotracia [F. STUDNICZKA, *Arthemis und Iphigenie*, in «Abhandlungen der Sächsischen Gesellschaft (Akademie) der Wissenschaften», XXXVII, 1926, pp. 1-160, in part. p. 101, nota n. 2]; in seguito venne ripresa da Arndt (P. ARNDT, *La glyptothèque Ny-Carlsberg*, Monaco 1912, pp. 188 e 255), che invece definì 'sagace' l'idea. Altre adesioni alla tesi della paternità lisippea del tipo statuario si hanno in Lippold (G. LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, Monaco 1923, pp. 53-54), Waldhauer (O.F. WALDHAUER, *Lysipp*, Berlino 1923, p. 34) e Bieber (M. BIEBER, *Griechische Kleidung*, Berlino e Lipsia 1928, p. 35). Nel 1937 Schober tornò a trattare il tema, ribadendo l'esattezza delle tesi esposte nel precedente articolo del 1928 (A. SCHOBER, *Zur Wiederherstellung der Berliner Mänade*, in «Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien», 30, 1937, pp. 71-73); anche la Bieber confermò, decenni dopo, quanto già aveva scritto sull'attribuzione a Lisippo: M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1961, p. 39 e EADEM, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York 1977, p. 60. Una convinta adesione al riconoscimento del soggetto lisippeo nel tipo della *Danzatrice* si ha in Langlotz [E. LANGLOTZ, *Antiken aus Rheinischem Privatbesitz (Kunst und Altertum*

am Rhein), 48, Colonia 1973, p. 230, n. 371], Robertson (M. ROBERTSON, *A History of Greek Art*, Cambridge 1975, pp. 466, 472, 476, 478, 483); Shapiro (SHAPIRO, *cit*., pp. 523-527); Smith (R.R.R. SMITH, *Hellenistic Sculpture*, Londra 1991, p. 129) e Moreno (MORENO, *Lisippo a Roma*, cit., pp. 37-39). L'Autrice del presente saggio ha sostenuto la tesi della paternità lisippea del soggetto raffigurato nella *Danzatrice di Berlino* in tutte le proprie pubblicazioni sull'argomento (v. Bibliografia).

[96] CONZE, *cit*., p. 220, n. 572.

[97] KEKULÉ VON STRADONITZ, *cit*., p. L.

[98] Le peculiarità provocate nella chioma della testa di Berlino dalla singolare postura la distinguono dalle normali pettinature di Afrodite, delle muse, delle menadi e degli ermafroditi. CITTADINI, *Figure*, cit., pp. 58-59, 63, 77-78, figg. 4, 7, 10 e 13.

[99] *Ivi*, pp. 59 ss., figg. 1, 4, 6-7, 10-11, 13, 15, 21-22, 24, 25, 30 e 32.

[100] *Ivi*, p. 75, figg. 30 e 32. Circa la testa di Alessandro conservata a Copenaghen: V. POULSEN, *Les portraits grecs*, Copenaghen 1954, Cat. 31; F. JOHANSEN, *Catalogue Greek Portraits Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenaghen 1992, pp. 66-67; P. MORENO, *Alessandro con la lancia a Efeso*, in *Lisippo*, cit., pp. 157-165, in part. pp. 162-163; IDEM, *Alessandro Magno, Immagini come storia*, Roma 2004, p. 175, figg. 260, 262, 264-266.

[101] Cfr. CITTADINI, *Figure*, cit., figg. 6 e 7 (lato destro, femminile) e 10 e 11 (lato sinistro, con caratterizzazione maschile).

[102] Cfr. EADEM, *Michelangelo e Lisippo*, cit., pp. 63-78*,* figg. 15, 17 e 18.

[103] Cfr. M. CADARIO, *L'immagine di Ermafrodito tra letteratura e iconografia*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta. Atti del Convegno* (PADOVA, 15-17 settembre 2011) - ANTENOR QUADERNI, vol. XXVIII, pp. 235-246.

[104] Ciononostante, l'ipotesi di lettura come ermafrodito viene ancora proposta nella scheda relativa alla testa, curata dall'Università di Colonia e dall'Istituto Archeologico Germanico (DAI) di Berlino, nella quale si riprende la definizione di menade o ermafrodito del catalogo del Conze risalente al 1891. Nella scheda si rigetta la tesi dell'appartenenza della testa alla *Danzatrice* in base allo stato di conservazione e alla mancanza di notizie sul contesto in cui venne rinvenuta; tuttavia le porzioni di collo che si sono conservate nella testa, nonché nei due torsi di Vienna e Francoforte, indicano chiaramente quale fosse la postura del capo, perfettamente corrispondente a quella visibile nel bronzetto di Santa Barbara e nella tavola del Clarac; inoltre è accertato il fatto che la testa e la statua erano entrambe in possesso dello scultore Spiess e per nessuna delle due disponiamo di notizie riguardo al contesto del ritrovamento (R. KEKULÉ VON STRADONITZ, *Die tanzende Mänade*, cit., p. LI). La bibliografia si ferma al 1997, non considerando gli articoli pubblicati successivamente a quella data, in cui si mostrano varie opere di pittura eseguite a Roma nel Cinquecento ritraenti la *Danzatrice* con la propria testa: cfr. nota 22. Inoltre già nel 1995 (CITTADINI, *Prassilla a Sicione*, cit.; EADEM, *La Prassilla*, cit.) era stata mostrata l'analogia della posizione della testa, della disposizione delle ciocche di capelli intorno alla fronte, della bocca semiaperta, del gonfiore delle guance e della regione sotto il mento sia con il menzionato disegno del Clarac, sia con il bronzetto. V. *105754: Kopf einer Mänade oder eines Hermaphroditen Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin - SPK*.

[105] PLINIO, *Nat. Hist*., xxxiv, 65: «capillum exprimendo».

[106] Per le peculiarità dell'acconciatura cfr. CITTADINI, *Figure*, cit., pp. 58-59, 63, 77-78.

[107] MORENO, *Vita*, cit., pp. 12-13.

[108] SHAPIRO, *cit*., figg. 1-6 (bronzetto), in part. 1 e 4; CITTADINI, *Prassilla a Sicione*, cit., fig. p. 212 (lato sinistro della *Danzatrice di Berlino*); EADEM, *Figure*, cit., fig. 25 (lato destro della *Danzatrice di Berlino*). Per la rispondenza della *Danzatrice di Berlino* al canone e alla teoria artistica di Lisippo v. CITTADINI, *Prassilla a Sicione*, cit., pp. 209-210; EADEM, *La Prassilla di Lisippo*, cit., pp. 1170, 1174 e 1179. Stupisce il commento di W. Geominy che, pur citando nelle note bibliografiche gli studi sopra menzionati, *Prassilla a Sicione* e *La Prassilla di Lisippo*, ha dichiarato che per sostenere la tesi del riconoscimento di un soggetto lisippeo nella *Danzatrice di Berlino*, chi scrive si sarebbe limitata ad affermare null'altro che: «Il tipo della ›Danzatrice di Berlino‹ presenta nello schema ponderale e nel movimento una grande affinità con l'Apoxyomenos». Lo studioso ha omesso di ricordare le osservazioni relative alla ponderazione e al canone lisippei, nonché al carattere istantaneo della posa, alla tridimensionalità della figura e alla grande attenzione del bronzista nel riprodurre la capigliatura, contenute negli studi da lui citati. Inoltre non sembra aver colto a pieno il senso del riferimento all'*Apoxyómenos*; l'inizio e la fine del periodo, mancanti nella citazione, vengono qui riportati per completezza d'informazione: "Nell'ambito del *corpus* lisippeo, il tipo della «*Danzatrice di Berlino*» presenta nello schema ponderale e nel movimento una grande affinità con l'*Apoxyómeno*s, databile al 320 circa; tuttavia la torsione del busto rivela un avanzamento nella ricerca." (CITTADINI, *La Prassilla di Lisippo*, cit., p. 1179).
Lungi dall'essere l'unico argomento addotto a favore dell'attribuzione a Lisippo, il parallelo con l'*Apoxyómenos* serviva per lo più a inquadrare cronologicamente il ritratto della poetessa; solo in una successiva pubblicazione sarebbe stato dedicato ampio spazio al confronto tra i due soggetti (CITTADINI, *Figure femminili di Lisippo*,

cit., pp. 74-76, figg. 21-29). In quest'ultimo articolo viene approfondita la questione della distorsione dei lineamenti e delle asimmetrie nella capigliatura della *Prassilla*, determinate dalla peculiare posizione della testa che chi scrive ha restituito alla *Danzatrice*, ma né tali osservazioni oggettive, né il discorso sulle analogie tra la testa e le testimonianze offerte dal disegno del Clarac, dall'iconografia del bronzetto e dalle citazioni in pittura da parte di artisti che si trovavano a Roma a partire dal Cinquecento, sono stati presi in considerazione: il Geominy si è limitato ad affermare che l'attribuzione della testa alla statua «è tutt'altro che dimostrata», senza menzionare nessuno degli argomenti sopra elencati (W. GEOMINY, *Die Mänade des Skopas*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», LIV, 2014, p. 8).

[109] C. PEDRETTI, *Leonardo. Il disegno*, fascicolo monografico allegato ad «Art e Dossier», 67, aprile 1992, p. 17.

[110] IDEM, *Impacientissimo al pennello*, in C. CHASTEL, P. GALLUZZI, C. PEDRETTI, *Leonardo*, fascicolo monografico allegato ad «Art e Dossier», 12, aprile 1987, pp. 22-40, in part. p. 30.

[111] MÜNTZ, *cit*., p. 56, n. XLVII; DELDICQUE, DELIEUVIN, *cit*., cat. 12, pp. 96-97.

[112] MÜNTZ, *cit*., p. 518, n. XVI.

[113] L. BELTRAMI, *I disegni di Leonardo e della sua scuola alla Biblioteca Ambrosiana*, Milano 1904, n. XXI, p. 14, tav. XXI.

[114] C. PEDRETTI, *Monna Vanna (Joconde nue)*, *Gioconda nuda Mackenzie*, in F. CAROLI (a cura di), *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, catalogo della mostra tenuta a Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2000 - 25 febbraio 2001, Milano 2000, p. 136, III. 3.

[115] DELDICQUE, DELIEUVIN, *cit*., cat. 14, p. 102-104.

[116] Il Cook riconduce l'atteggiamento delle dita al gusto fiammingo per il dettaglio, che si espliciterebbe nell'accurata riproduzione delle unghie: H. COOK, *A Newly Discovered Leonardo*, in «The Burlington Magazine», 77, XV, maggio 1909, pp. 108-113, in part. p. 108.

[117] Appartenente alla Collezione del Conte Giuseppe Primoli e proveniente dalla Raccolta del cardinale Fesch, che l'aveva trasferita da Parigi a Roma. A. VEZZOSI (a cura di), *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, testi introduttivi di C. PEDRETTI, catalogo della mostra tenuta a Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte e a Roma, Palazzo Venezia, 1983-1984, Firenze 1983, pp. 205 e 207, fig. 446; DELDICQUE, DELIEUVIN, *cit*., fig. 18.

[118] Conservato a S. Pietroburgo, Ermitage. Riprodotta in PEDRETTI, *Leonardo*. *Il ritratto*, cit., p. 45; E. CRISPINO, *Leonardo*, Firenze 2002, p. 102; C. SCAILLIÉREZ, *Léonard de Vinci. La Joconde*, Parigi 2003, fig. 10; P.C. MARANI *Leonardo. La Gioconda*, fascicolo monografico allegato ad «Art e Dossier», 189, 2003, p. 29; M. ALINEI, *Il sorriso della Gioconda*, Bologna 2006, fig. 111; DELDICQUE, DELIEUVIN, *cit*., cat. 9.

[119] Conservato ad Althorp, collezione Spencer. Riprodotta in COOK, *cit*., tav. II; DELDICQUE, DELIEUVIN, *cit*., cat. 10.

[120] Una certa somiglianza con le tre repliche menzionate, ma con l'eccezione della gamba non visibile, è costituita dall'esemplare conservato a Pallanza, raffigurato in A. OTTINO DELLA CHIESA, in *Classici dell'Arte*, 12, *L'opera completa di Leonardo pittore*, Milano 1978, presentazione di M. POMILIO, p. 104 e in DELDICQUE, DELIEUVIN, *cit*., cat. 8.

[121] E.H. GOMBRICH, *La storia dell'arte raccontata da E.H.*

Gombrich, Torino 1973, p. 292.

[122] Windsor, RL 19058v, penna e inchiostro bruno su tracce di carboncino, circa 1493.

[123] FORCELLINO, *cit*., p. 245, fig. 49: «Naturalmente a questa eccellenza visiva concorre un particolare talento tecnico di rappresentazione, la decisione del tratto grafico nelle curve del teschio, la perfetta individuazione delle fonti luminose e lo sfumare delle ombre nel chiaroscuro che gli permette di restituire in maniera compiuta una spazialità 'interna' all'oggetto, in questo caso al teschio che diventa oggetto in sé bellissimo, dotato di ombre e luci e forme regolari come un cesto di vimini ripieno di foglie di acanto».

[124] L'immagine ricavata dai forellini rilevati dal computer e stampati su un supporto è visibile nel citato servizio televisivo di GARCIA, https://www.youtube.com/watch?v=FLTVWJbTEro, a partire dal minuto 8:40 e nel catalogo della mostra a Chantilly del 2019, DELDICQUE, DELIEUVIN, *cit*., fig. 44.

[125] ZÖLLNER, *Leonardo*, cit., vol. I, p. 249.

[126] SCAILLIÉREZ, *cit*., p. 28. Solo nel 1939 appare ufficialmente il nome di "Monna Vanna" nell'opera monumentale su Leonardo edita da De Agostini, scritta da diversi specialisti (DELIEUVIN, *La Femme nue*, cit., p. 58). In Toscana, Vanna è il diminutivo di Giovanna, come Vanni lo è di Giovanni: non appare attendibile la tesi del suo accostamento all'aggettivo "vana" (cfr. *ibid.*), poiché in italiano la pronuncia delle consonanti scempie differisce sensibilmente da quella delle geminate, a differenza di quanto avviene in francese. Si tratta di un nome senza alcuna connotazione negativa; così si chiamava, ad esempio, la donna di Guido Cavalcanti, poeta del Dolce Stil Novo e grande amico di Dante: nel sonetto *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, Dante menziona «monna Vanna e monna Lagia», amate dai suoi due amici, con cui vorrebbe partire in

viaggio su un vascello incantato e con loro, accompagnato anche dalla propria donna, «quivi ragionar sempre d'amore».

[127] LANFRANC DE PANTHOU, PERRONET, *cit.*, p. 90.

[128] Cfr. CHASTEL, *La Gioconda,* cit., pp. 14, 16-18, 20 e in part. p. 21.

[129] D. SASSOON, *La Gioconda. L'avventurosa storia del quadro più famoso del mondo*, Roma 2004, pp. 260-262.

[130] R. LONGHI, *Le due Lise*, in «La Voce», VI, 1914, n. 1, pp. 21-25, ristampato in *Scritti giovanili (1912-1922)*, vol. I, tomo 1, Firenze 1961, pp. 129-132, in part. p. 130.

[131] ALINEI, *cit.*

[132] CITTADINI, *La Flautista*, cit., pp. 314-315, figg. 4-6.

[133] LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, cit., parte I, precetto 32: *Differenza tra la pittura e la scultura.* […] *Il pittore ha dieci varî discorsi, co' quali esso conduce al fine le sue opere, cioè luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete. Lo scultore solo ha da considerare corpo, figura, sito, moto e quiete; nelle tenebre o luce non s'impaccia, perché la natura da sé le genera nelle sue sculture; del colore nulla; di remozione o propinquità se n'impaccia mezzanamente, cioè non adopera se non la prospettiva lineale, ma non quella de' colori, che si variano in varie distanze dall'occhio di colore e di notizia de' loro termini e figure.* Parte I, precetto 36: *Comparazione della pittura alla scultura.* […] *Manca la scultura della bellezza de' colori, manca della prospettiva de' colori, manca della prospettiva e confusione de' termini delle cose remote all'occhio; imperocché così farà cogniti i termini delle cose propinque come delle remote; non farà l'aria interposta infra l'obietto remoto e l'occhio occupare piú esso*

obietto che l'obietto vicino; non farà i corpi lucidi e trasparenti come le figure velate che mostrano la nuda carne sotto i veli a quella anteposti; non farà la minuta ghiaia di varî colori sotto la superficie delle trasparenti acque.

[134] Intervista di G. MARTINOTTI pubblicata dal quotidiano «La Repubblica» in data 8 aprile 2005.

[135] A. VEZZOSI, *Intreccio Gioconda, Leonardo e il "comun vizio de' pittori"*, in R. MANETTI, L. SCHWARTZ, A. VEZZOSI, *Monna Lisa. Il volto nascosto di Leonardo*, Firenze 2007, p. 75.

[136] LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, cit., Parte I, precetto 35. *Dello scultore e del pittore. Lo scultore solo ricerca i lineamenti che circondano la materia sculta, ed il pittore ricerca i medesimi lineamenti, ed oltre a quelli ricerca ombra e lume, colore e scorto, delle quali cose la natura ne aiuta di continuo lo scultore, cioè con ombra e lume e prospettiva, le quali parti bisogna che il pittore se le acquisti per forza d'ingegno e si converta in essa natura, e lo scultore le trova di continuo fatte. Ma il dipintore ha di bisogno sempre d'intendere la scultura, cioè il naturale, che ha il rilievo che per sé genera chiaro e scuro e scorto.*

[137] *Ivi*, Parte I, precetto 36. *Comparazione della pittura alla scultura*. […] *La pittura è di maggior discorso mentale che la scultura, e di maggiore artificio; conciossiaché la scultura non è altro che quel ch'ella pare, cioè nell'essere corpo rilevato, e circondato di aria, e vestito da superficie oscura e chiara, come sono gli altri corpi naturali; e l'artificio è condotto da due operatori, cioè dalla natura e dall'uomo; ma molto è maggiore quello della natura; conciossiaché s'ella non soccorresse tale opera con ombre piú o meno oscure, e con i lumi piú o men chiari, tale operazione sarebbe tutta di un colore chiaro e scuro a similitudine di una superficie piana.*

[138] OTTINO DELLA CHIESA, *cit*., p. 105; CHASTEL, *La Gioconda,* cit.,

p. 36 ss., figg. pp. 64, 68-76, 84-85, 124-125 e 127; MARANI, *Leonardo. La Gioconda*, cit., pp. 20-21; SASSOON, *cit*., p. 242 e ss., figg. 15-23; ALINEI, *cit*., pp. 31-40, figg. 19-63; cfr. la sezione contemporanea della mostra *Joconde. Da Monna Lisa alla Gioconda nuda*, tenuta a Vinci, Museo Ideale Leonardo da Vinci, 14 giugno - 30 settembre 2009, curata da A. SABATO e A. VEZZOSI.

[139] Celebre è la miniatura raffigurante il Rebis dal doppio tronco contenuta nell'*Aurora consurgens*, trattato alchemico della metà del XV secolo. L'immagine è riprodotta in M. CALVESI, M. GABRIELE, *Arte e alchimia*, fascicolo monografico allegato ad «Art e Dossier», 4, luglio - agosto 1986, foto di copertina e p. 27; M. BATTISTINI, *Astrologia, magia, alchimia*, *I Dizionari dell'arte*, serie curata da S. ZUFFI, Milano 2004, foto p. 277.

[140] OVIDIO, *Metamorfosi*, 4, 288-388.

[141] Cfr. P. MORENO*, Scultura ellenistica*, 2 voll., I, Roma, 1994, pp. 526-530, figg. 647-655.

[142] LEONARDO DA VINCI, *Tutti gli scritti / Leonardo da Vinci*, a cura di A. MARINONI, Milano, 1952, *1. Scritti letterari*, *Pensieri*, n. 48: «Nessuna cosa è da temere più che la sozza fama» e n. 51: «Nessuna cosa è da temere quanto la sozza fama. Questa sozza fama è nata da vizi.» S. BRAMLY, *Leonardo da Vinci*, Milano 2005, pp. 102-114.

[143] H. LEMONNIER, *Au Musée Condé. Vers un nouveau catalogue*, in «Bulletin des musées de France», 3° anno, n. 10, ottobre 1931, pp. 219-222, in part. p. 220, nota 2.

[144] P.C. MARANI, *Il* San Giovanni *di Leonardo: qualche nuova ipotesi sulle manipolazioni antiche, la sua genesi e la sua fortuna*, in MERLINI, STORTI, *cit*., p. 52.

[145] VECCE, *Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 88.

[146] MARANI, *Leonardo*, cit., pp. 308-309.

[147] Windsor, RL 12581. Cfr. CITTADINI, *La Flautista*, cit., pp. 305-318, fig. 1.

[148] TH. GAUTIER, *Guide de l'amateur au Musée du Louvre*, Parigi 1882, p. 217. « Léonard, dans le Saint Jean-Baptiste qui se trouve au musée du Louvre, nous semble avoir abusé de ce sourire ; d'un fond d'ombres ténébreuses, la figure du saint se dégage à demi ; un de ses doigts montre le ciel ; mais son masque, efféminé jusqu'à faire douter de son sexe, est si sardonique, si rusé, si plein de réticences et de mystères, qu'il vous inquiète et vous inspire de vagues soupçons sur son orthodoxie. On dirait un de ces dieux déchus de Henri Heine qui, pour vivre, ont pris de l'emploi dans la religion nouvelle. Il montre le ciel, mais il s'en moque, et semble rire de la crédulité des spectateurs. Lui, il sait la doctrine secrète, et ne croit nullement au Christ qu'il annonce ; toutefois il fait pour le vulgaire le geste convenu et met les gens d'esprit dans la confidence par son sourire diabolique. Nous concevons que l'on ait accusé Léonard d'avoir une religion particulière, une philosophie occulte peu en rapport avec la foi générale. Il suffisait d'une figure comme le Saint Jean-Baptiste pour motiver de tels soupçons. Athée ? certes Léonard ne le fut pas ; panthéiste ? peut-être, mais sans le savoir ; il mourut dans les sentiments d'un bon catholique, " avec tous les sacrements de l'Église, " comme on le voit par une lettre de François Melzi, son élève, qui l'avait suivi en France. »

[149] PEDRETTI, *Leonardo*, cit., p. 46.

[150] *Ivi*, p. 44.

[151] CH. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, Parigi 1857, *Les Phares*, vv. 6-7.

[152] M. ROSCI, *Leonardo*, Milano 1979, p. 176.

[153] Sulle due figure del *Bacco* e del *San Giovanni Battista* s'incentra un saggio di Pierre Vulliaud dedicato all'esoterismo di Leonardo; lo studioso giunse alla conclusione che l'artista avesse voluto rappresentare il Bacco mistico, la figura messianica greca, in parallelo con l'annunciatore del Messia cristiano: la tesi impostata sulla figura dionisiaca non tiene conto del fatto che anch'essa, inizialmente, rappresentasse il Battista. P. VULLIAUD, *Il pensiero esoterico di Leonardo*, Roma 2004, p. 163: «Leonardo da Vinci ha voluto sintetizzare nel *Bacco* e nel *Battista* la profezia dell'antica Promessa, riconosciuta sia presso i depositari eletti della Tradizione, sia presso i Gentili che vanno sconsideratamente sotto il nome di pagani. Leonardo *l'ha visto*: non c'è che una sola religione, la Religione cattolica, cioè la fede nei dogmi unanimi e perpetui.»

[154] M. DI VITO, *Lo specchio fumoso dell'anima: il* San Giovanni Battista *di Leonardo tra storia della cultura e iconologia*, in MERLINI, STORTI, *cit*., p. 114.

[155] M. KEMP, *Leonardo. Nella mente del genio*, Torino 2006, p. 134.

[156] ZÖLLNER, NATHAN, *cit.*, I, ZÖLLNER, *cit.,* p. 199.

[157] C. PEDRETTI, C. STARNAZZI, *L'"angelo incarnato" tra archeologia e leggenda*, Firenze 2001; C. PEDRETTI, *L'Angelo incarnato*, in D. ARASSE, P. DE VECCHI, J. NELSON (a cura di), *Botticelli e Filippino Lippi. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, Palazzo Strozzi, 11 marzo - 11 luglio, Milano 2004, pp. 178-181.

[158] P.C. MARANI, *La pittura di Leonardo*, in *Leonardo*, Grandi monografie Mondadori, 3, presentazione di S. ZUFFI, Milano 2006, p. 23; G. PALLANTI, *La vera identità della Gioconda. Un mistero svelato*, Milano 2006.

[159] Per una rassegna delle diverse ipotesi, cfr. PEDRETTI, *Uno*

"studio", cit., pp. 175-185; CLARK, *Mona Lisa*, cit.; J. SHELL, G. SIRONI, *Salaì and Leonardo's Legacy*, in «The Burlington Magazine», 1055, CXXXIII, febbraio 1991, pp. 95-108; SCAILLIÉREZ, *cit*., pp. 14-42; SASSOON, *cit.*, pp. 23-35; PEDRETTI, *Leonardo. La pittura*, cit., pp. 46-47.

[160] MANETTI, SCHWARTZ, VEZZOSI, *cit*., pp. 15-38 [trad. it. pp. 39-60].

[161] Gesso rosso. Conservato alla Biblioteca Reale di Torino, N. 15741 B.229.

[162] Foto di copertina del testo di MANETTI, SCHWARTZ, VEZZOSI, *cit*., nonché figg. 2 e 3.

[163] R. MANETTI, *Monna Lisa: la compagna celeste di Leonardo*, in MANETTI, SCHWARTZ, VEZZOSI, *cit*., pp. 91-117, in part. p. 108.

[164] *Ivi*, p. 12.

[165] G. ISARLO, *Was Da Vinci's "Mona Lisa" a Man?*, in «Sexology», 11, XIX, giugno 1953, p. 684 ss.; l'immagine è riprodotta in CHASTEL, *La Gioconda,* cit., p. 85.

[166] LONGHI, *Le due Lise*, cit., pp. 129-132, in part. p. 130. Longhi vide nella *Gioconda* un senso non di pienezza, ma di gonfiezza, definendola una "pallida pagnottella", il cui volto sarebbe una maschera giallognola, molliccia, soffice come un portaspilli.

[167] È utile il raffronto con il fotomontaggio creato da Silvano Vinceti, in cui la metà volto destra della *Gioconda* viene sostituita con la corrispondente metà volto del santo, quella femminile: secondo l'autore, in entrambe le opere sarebbero riconoscibili i lineamenti di Salaì, uniti nella *Gioconda* a quelli di Lisa Gherardini. Si riscontra una buona compatibilità delle proporzioni, ma i lineamenti non

combaciano appieno come nel fotomontaggio ottenuto sostituendo la metà sinistra del volto della *Gioconda* con il lato maschile del volto del *San Giovanni*: ciò deriva dal fatto che in quest'ultimo le due metà volto differiscono sensibilmente tra di loro, raffigurando due persone diverse. Il fotomontaggio di Silvano Vinceti, col commento dell'autore, era stato pubblicato su un sito web non più raggiungibile:
http://www.cup.com.hk/2016/04/26/mona-lisa-model-Salaì/.
Attualmente l'immagine si può trovare su un sito in lingua russa: https://swencat.wordpress.com/2016/04/24/джоконда-андрогин/.

[168] A. DE BEATIS, *Itinerario di monsignor R.imo et Ill.mo il Cardinale de Aragona mio signor, incominciato da la cita de Ferrara nel anno del Salvatore MCXVII del mese di Maggio et descritto per me donno Antonio de Beatis canonico Melfictano, con ogni possibile diligentia et fede*, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, manoscritto X F 28, codice cartaceo, 1521, fol. 76v-77r; VECCE 1990, p. 56. Nel 1517 il cardinale Luigi d'Aragona si recò in diversi Paesi europei, accompagnato dal suo segretario Antonio De Beatis, il quale scrisse nel giornale di viaggio di aver visto nello studio di Leonardo ad Amboise, il 10 ottobre, un San Giovanni Battista giovane insieme a una certa dama fiorentina e a una Madonna posta in grembo a Sant'Anna.

[169] VASARI, *Vita*, cit.

[170] C. VECCE, *Leonardo, sogno romano*, in R. ANTONELLI, C. CIERI VIA, A. FORCELLINO, M. FORCELLINO, *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità*, Roma 2019, pp. 75-92, in part. p. 82.

[171] VECCE, *La biblioteca*, cit., pp. 15-21, p. 80 e *passim*.

[172] IDEM, *Le prime 'vite' di Leonardo. Origine e diffrazione di un mito della modernità*, in P.C. MARANI, F. VIATTE, V. FORCIONE (a cura di), *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci*: atti del convegno internazionale, Parigi, Musée du Louvre, 16-17

maggio 2003, in «Raccolta Vinciana», 2006, pp. 165-166.

[173] B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano* [1528], Firenze, Le Monnier, 1854, Libro Secondo, XXXIX.

[174] VASARI, *Vita*, cit.

[175] *Ibidem*.

[176] R. CITTADINI, *Platone, Leonardo e l'androgino* (prossima pubblicazione).

[177] PLATONE, *Symp.*, 193: « διαπεπρισμένοι κατὰ τὰς ῥῖνας ». Traduzione a cura dell'Archivio "Il giardino dei Pensieri": www.ilgiardinodeipensieri.eu.

[178] PLATONE, *Symp.*, 192.

[179] *Codice Trivulziano*, f. 6*r*.

[180] PLATONE, *Symp.*, 184.

[181] Nel *Bacco* il corpo è esclusivamente virile, mentre il cartone della *Monna Vanna* esteticamente è insoddisfacente.

[182] PEDRETTI, *Leonardo*, cit., p. 46.

[183] Due versioni del *San Giovanni Battista* conservate una a Napoli (Museo di Capodimonte) e una a Oxford (Ashmolean Museum) sono riprodotte in S. TULLIO CATALDO (a cura di), *Leonardo in Francia. Il maestro e gli allievi 500 anni dopo la traversata delle Alpi. 1516-2016*, catalogo della mostra tenuta presso l'Ambasciata d'Italia a Parigi, settembre - novembre 2016, pp. 311 ss., figure pp. 314, 315 e 327.

[184] *Ivi*, fig. p. 313.

[185] S. BRANCATO, *Il San Giovanni mutante di Leonardo. Una nuova riflessione interpretativa sull'ambiguo dipinto del Battista leonardesco*, in «Fogli e Parole d'Arte», 24 novembre 2012.

[186] S. FREUD, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. VI, Torino 1974, pp. 207-284, in part. p. 258.

[187] *Ibid.*: «Forse Leonardo ha superato con la forza dell'arte l'infelicità della sua vita amorosa, creando queste figure in cui la beata fusione della natura maschile con quella femminile rappresenta l'appagamento dei desideri del fanciullo infatuato della propria madre.»

[188] S. FREUD, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino 1991.

[189] *Ivi*, p. 271.

[190] *Ivi*, p. 297.

[191] *Ivi*, p. 272.

[192] A. GREEN, *Angelo o demone?* [1996], in PEDRETTI, STARNAZZI, *L'"angelo"*, cit., pp. 65-68, in part. p. 67; L. BOTTONI, *Leonardo e l'androgino. L'eros transessuale nella cultura, nella pittura e nel teatro del Rinascimento*, Milano 2002, p. 100.

[193] S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 275: «In questa lunga citazione, la cosa più interessante per noi è che la parolina *heimlich,* fra le molteplici sfumature di significato, ne mostra anche una in cui coincide col suo contrario, *unheimlich.* Ciò che è *heimlich* diventa allora *unheimlich;* confronta l'esempio di Gurzkow: "Noi lo chiamiamo *unheimlich*, Lei lo chiama *heimlich*." In genere, siamo messi in guardia contro il fatto che questo termine *heimlich* non è univoco,

ma appartiene a due cerchie di rappresentazioni che, senza essere antitetiche, sono tuttavia parecchio estranee l'una all'altra: quella della familiarità, dell'agio, e quella del nascondere, del tener celato. Nell'uso corrente, *unheimlich* è il contrario del primo significato, ma non del secondo. Sanders non ci dice se non si debba tuttavia ipotizzare una relazione genetica tra questi due significati. La nostra attenzione per contro è attirata da un'osservazione di Schelling, che contiene un'affermazione completamente nuova sul contenuto del concetto dello *Unheimlich*, una novità che va certamente oltre la nostra aspettativa. *Unheimlich*, dice Schelling, è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato.»

[194] *Ivi*, p. 274.

Bibliografia

Archivi

A. DE BEATIS, *Itinerario di monsignor R.imo et Ill.mo il Cardinale de Aragona mio signor, incominciato da la cita de Ferrara nel anno del Salvatore MCXVII del mese di Maggio et descritto per me donno Antonio de Beatis canonico Melfictano, con ogni possibile diligentia et fede*, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, manoscritto X F 28, codice cartaceo, 1521.

Bibliografia primaria

B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano* [1528], Firenze, Le Monnier, 1854.

CH. DE CLARAC, *Musée de sculpture antique et moderne*, IV, Parigi, Imprimerie Nationale, 1850.

M. FICINO, *El libro dell'amore* [1491], a cura di Sandra Niccoli, Firenze, Olschki, 1987.

LEONARDO DA VINCI, *Tutti gli scritti / Leonardo da Vinci*, a cura di A. MARINONI, Milano, Rizzoli, 1952.

LEONARDO DA VINCI, *Il Codice Trivulziano. Il codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Trivulziana di Milano*, trascrizione diplomatica e critica di ANNA MARIA BRIZIO, edizione nazionale dei manoscritti e dei disegni di Leonardo da Vinci a cura della Commissione Vinciana, Firenze, Giunti, 1980.

LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, condotto sul Cod. Vaticano Urbinate 1270, a cura di C. PEDRETTI, trascrizione critica di C. VECCE, Firenze, Giunti, 1995.

LEONARDO DA VINCI, *Il Codice Atlantico della Biblioteca ambrosiana di Milano*, a cura di A. MARINONI, trascrizione critica di A. MARINONI, Firenze, Giunti, 2000.

G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1584.

OV., *Met*., Milano, Bompiani, 1988.

PL., *Smp*, Oxford (OCT), J. Burnet, 1901.

PLIN., *HN*, 5 voll., Lipsia, K. Mayhoff, 1892-1909.

TAZIANO, *Ai Greci*, Roma, Paoline Editoriale Libri, 2015.

G. VASARI, *Vita di Lionardo da Vinci pittore e scultore fiorentino*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, Firenze, Giunti, 1568.

Bibliografia secondaria

J. ADHEMAR, *Le dessin français au XVI siècle*, Losanna 1954.

M. ALINEI, *Il sorriso della Gioconda*, Bologna 2006.

R. ANTONELLI, C. CIERI VIA, A. FORCELLINO, M. FORCELLINO, *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019 - 12 gennaio 2020, Roma

2019.

D. ARASSE, P. DE VECCHI, J. NELSON (a cura di), *Botticelli e Filippino Lippi. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, Palazzo Strozzi, 11 marzo - 11 luglio, Milano 2004.

P. ARNDT, *La glyptothèque Ny-Carlsberg*, Monaco 1912.

CH. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, Parigi 1857.

L. BELTRAMI, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico*, Milano 1919.

O. BENNDORF, *Bakchantin. Marmorfigur des Berliner Museums*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», 14, 1879, pp. 129-132.

B. BERENSON, *The Drawings of the Florentine Painters*, 3 voll., Chicago 1938.

S. BERTELLI, G. RAMAKUS (a cura di), *Essays presented to Myron P. Gilmore*, 2 voll., Firenze 1978.

M. BIEBER, *Griechische Kleidung*, Berlino e Lipsia 1928.

M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1961.

M. BIEBER, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York 1977.

P.C. BOL (a cura di), *Liebieghaus - Museum alter Klassik. Frankfurt am Main.* Wissenschaftliche Kataloge. Antike Bildwerke. I, Francoforte 1983.

S. BORSI, *Un classico intramontabile*, in «Art e Dossier», 125,

luglio - agosto 1997, pp. 35-38.

L. BOTTONI, *Leonardo e l'androgino. L'eros transessuale nella cultura, nella pittura e nel teatro del Rinascimento*, Milano 2002.

S. BRAMLY, *Leonardo da Vinci*, Milano 2005.

S. BRANCATO, *Il San Giovanni mutante di Leonardo. Una nuova riflessione interpretativa sull'ambiguo dipinto del Battista leonardesco*, in «Fogli e Parole d'Arte», 24 novembre 2012.

D.A. BROWN, K. OBERHUBER, *Monna Vanna and Fornarina: Leonardo and Raphael in Rome*, in S. BERTELLI, G. RAMAKUS (a cura di), *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, Firenze 1978, vol. II, pp. 25-86.

M. CADARIO, *L'immagine di Ermafrodito tra letteratura e iconografia*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta. Atti del Convegno* (PADOVA, 15-17 settembre 2011) - ANTENOR QUADERNI, vol. XXVIII, pp. 235-246.

M. CALVESI, M. GABRIELE, *Arte e alchimia*, fascicolo monografico allegato ad «Art e Dossier», 4, luglio - agosto 1986.

R. CALZA (a cura di), *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, Roma 1977.

F. CAROLI (a cura di), *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, catalogo della mostra tenuta a Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2000 - 25 febbraio 2001, Milano 2000.

M. CASO, 157. *Cd. Danzatrice di Tivoli*, in C. GASPARRI, R. PARIS (a cura di), *Palazzo Massimo alla Terme. Le collezioni*, Milano 2013, pp. 220-221.

M. CERMENATI, *Leonardo a Roma nel periodo leoniano*, in «Nuova Antologia», anno 54, fasc. 1136, maggio 1919, pp. 105-123.

C. CHASTEL, P. GALLUZZI, C. PEDRETTI, *Leonardo*, fascicolo monografico allegato ad «Art e Dossier», 12, aprile 1987.

A. CHASTEL, *La Gioconda. L'illustre incompresa*, Milano 1989.

PH. DE CHENNEVIERES, *Les dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts*, in «Gazette des Beaux-Arts», 2° periodo, 1879, XIX, p. 516.

R. CITTADINI, *Prassilla a Sicione*, in P. MORENO (a cura di), *Lisippo, l'arte e la fortuna*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 aprile - 3 luglio 1995, Milano 1995, pp. 208-217.

R. CITTADINI, *La Prassilla di Lisippo*, in «MEFRA», 107, II, 1995, pp. 1165-1180.

R. CITTADINI, *Figure femminili di Lisippo*, in «Bollettino d'Arte», 100, aprile - giugno 1997, pp. 55-80.

R. CITTADINI, *Michelangelo e Lisippo: la Madonna del Tondo Doni*, in «Ricerche di storia dell'arte», 71, 2000, pp. 63-78.

R. CITTADINI, *La Flautista di Lisippo e il sorriso leonardesco*, in «RIASA», 56 (III serie, XXIV), 2001, pp. 305-318.

R. CITTADINI, *L'immagine e il doppio: la Prassilla di Lisippo a Palazzo Farnese*, in «MEFRIM», 115, II, 2003, pp. 909-920.

R. CITTADINI, *Leonardo, maestro illusionista. Dalla Monna Vanna al San Giovanni*, Torrazza Piemonte 2022.

K. CLARK, *Leonardo da Vinci: an Account of His Development as an Artist*, Cambridge 1952.

K. CLARK, *Leonardo and the Antique*, in C.D. O'MALLEY (a cura di), *Leonardo's Legacy. An International Symposium*, Ucla, Los Angeles 1969, pp. 1-34.

K. CLARK, *Mona Lisa*, in «The Burlington Magazine», 840, CXV, 1973, pp. 144-50.

A. CONZE, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der antiken Skulpturen*, Berlino 1891.

H. COOK, *A Newly Discovered Leonardo*, in «The Burlington Magazine», 77, XV, maggio 1909, pp. 108-113.

E. CRISPINO, *Leonardo*, Firenze 2002.

M. DELDICQUE, V. DELIEUVIN, *La Joconde nue*, catalogo della mostra tenuta a Chantilly, Musée Condé, 1° giugno - 6 ottobre 2019, Parigi 2019.

V. DELIEUVIN, *La Femme nue de Léonard de Vinci*, in DELDICQUE, DELIEUVIN, pp. 48-63.

V. DELIEUVIN, L. FRANK (a cura di), *Léonard de Vinci*, catalogo della mostra tenuta a Parigi, musée du Louvre, 24 ottobre 2019 - 24 febbraio 2020, Parigi 2019.

M. DI VITO, *Lo specchio fumoso dell'anima: il* San Giovanni Battista *di Leonardo tra storia della cultura e iconologia*, in MERLINI, STORTI, pp. 111-117.

A. FORCELLINO, *Leonardo. Genio senza pace*, Bari 2016.

R. FÖRSTER, *Zu den Werken des Lysipp*, in «Rheinisches Museum für Philologie», 40, 1885.

S. FREUD, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. VI, Torino 1974.

S. FREUD, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino 1991.

TH. GAUTIER, *Guide de l'amateur au Musée du Louvre*, Parigi 1882.

W. GEOMINY, *Die Mänade des Skopas*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», LIV, 2014.

E.H. GOMBRICH, *La storia dell'arte raccontata da E.H. Gombrich,* Torino 1973.

A. GREEN, *Angelo o demone?* [1996], in PEDRETTI, STARNAZZI, pp. 65-68.

C. GULLI, *Il dipinto dentro le pagine. Fortuna letteraria del San Giovanni*, in MERLINI, STORTI, pp. 61-79.

A. DE HEVESY, *Autour de Léonard de Vinci, œuvres retrouvées - œuvres perdues*, in «Gazette des Beaux-Arts», febbraio 1931, pp. 103-114.

A. DE HEVESY, *Pèlerinage avec Léonard de Vinci*, Parigi 1939.

A. DE HEVESY, *L'histoire véridique de la Joconde*, in «Gazette des Beaux-Arts», luglio - agosto 1952, pp. 5-26.

E. HILDEBRANDT, *Leonardo da Vinci. Der Künstler und sein Werk*, Berlino 1927.

F. JOHANSEN, *Catalogue Greek Portraits Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenaghen 1992.

R. KEKULÉ VON STRADONITZ, *Die tanzende Mänade in den Königlichen Museen zu Berlin,* in «Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen»*,* 17, 1896, pp. XLVIII-LIV.

M. KEMP, *Leonardo. Nella mente del genio*, Torino 2006.

B. KNITTLMAYER, W.-D. HEILMEYER, *Die Antikensammlung: Altes Museum, Pergamonmuseum / Staatliche Museen zu Berlin*, 2ª ed., Magonza 1998.

G. ISARLO, *Was Da Vinci's "Mona Lisa" a Man?*, in «Sexology», 11, XIX, giugno 1953, p. 684 ss.

G. LAFENESTRE, *Une demeure seigneuriale au XIX^e^ siècle, le château de Chantilly et ses collections*, in «Gazette des Beaux-Arts», 2º periodo, 1° novembre 1880, XXII, pp. 369-384.

C. LANFRANC DE PANTHOU, B. PERRONET, *Dessins italiens du musée Condé à Chantilly*, I, *Autour de Pérugin, Filippino Lippi et Michel-Ange*, catalogo della mostra tenuta a Chantilly, Musée Condé, 4 ottobre 1995 - 8 gennaio 1996, Parigi 1995.

E. LANGLOTZ, *Antiken aus Rheinischem Privatbesitz (Kunst und Altertum am Rhein)*, 48, Colonia 1973.

H. LE BONNIEC, H. GALLET DE SANTERRE, *Pline l'Ancien. Histoire Naturelle*, *Livre XXXIV (Des Métaux et de la sculpture)*, texte établi et traduit par H. LE BONNIEC, commenté par H. GALLET DE SANTERRE et H. LE BONNIEC, Parigi 1953.

H. LEMONNIER, *Au Musée Condé. Vers un nouveau catalogue*, in «Bulletin des musées de France», 3° anno, n. 10, ottobre 1931, pp.

219-222, in part. p. 220, nota 2.

G. LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, Monaco 1923.

G. LIPPOLD, *Lysippos*, in *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, XIV, 1, 1928, col. 48-64.

R. LONGHI, *Le due Lise*, in «La Voce», VI, 1914, n. 1, pp. 21-25, ristampato in *Scritti giovanili (1912-1922)*, vol. I, tomo 1, Firenze 1961, pp. 129-132.

F. MALAGUZZI VALERI, *Il presunto Leonardo*, in «Il Marzocco», anno XIV, n. 6, 7 febbraio 1909, pp. 3-4.

H. MALO, *Chantilly. Musée Condé. Cent dessins de l'école française*, Parigi 1933.

R. MANETTI, *Monna Lisa: la compagna celeste di Leonardo*, in MANETTI, SCHWARTZ, VEZZOSI, pp. 91-117.

R. MANETTI, L. SCHWARTZ, A. VEZZOSI, *Monna Lisa. Il volto nascosto di Leonardo*, Firenze 2007.

P.C. MARANI, *The Hammer Lecture (1994): Tivoli, Hadrian and Antinoüs*, *New Evidence of Leonardo's Relation to the Antique*, in «Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana», VIII, 1995.

P.C. MARANI, *Leonardo*, Milano 2003.

P.C. MARANI, F. VIATTE, V. FORCIONE (a cura di), *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci*: atti del convegno internazionale, Parigi, Musée du Louvre, 16-17 maggio 2003, in «Raccolta Vinciana», 2006.

P.C. MARANI, *Il* San Giovanni *di Leonardo: qualche nuova ipotesi sulle manipolazioni antiche, la sua genesi e la sua fortuna*, in MERLINI, STORTI, pp. 45-59.

P.C. MARANI, *"L'imitazione delle cose antiche è più laldabile che quella delle moderne": Leonardo e l'antico*, in P.C. MARANI, M.T. FIORIO, *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il disegno del mondo*, catalogo della mostra tenuta a Milano, Palazzo Reale, 16 aprile - 19 luglio 2015, Milano 2015, pp. 131-141.

P.C. MARANI, *Leonardo. La Gioconda*, fascicolo monografico allegato ad «Art e Dossier», 189, aprile 2019.

V. MERLINI, D. STORTI (a cura di), *Leonardo a Milano. San Giovanni Battista*, catalogo della mostra tenuta a Milano, Palazzo Marino, 27 novembre - 27 dicembre 2009, Milano 2009.

J. MICHELET, *Histoire de France*, vol. VII, *Histoire de France au seizième siècle*, *Renaissance*, Parigi 1855.

P. MORENO, *Vita e arte di Lisippo*, Milano 1987.

P. MORENO, *Scultura ellenistica*, 2 voll., Roma 1994.

P. MORENO (a cura di), *Lisippo, l'arte e la fortuna*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 aprile - 3 luglio 1995, Milano 1995.

P. MORENO, *Alessandro Magno, Immagini come storia*, Roma 2004.

P. MORENO, *Lisippo a Roma. Il demiurgo di Sicione. Vita e arte di Lisippo*, in «Forma Urbis», anno XV, n. 1, gennaio 2011.

B. MOTTIN, *La Joconde nue, une étude de laboratoire*, in

DELDICQUE, DELIEUVIN, pp. 64-105.

E. MÜNTZ, *Léonard de Vinci. L'artiste, le penseur, le savant*, Parigi 1899.

R. NEUDECKER, s. v. *Lysippos* [2], in H. CARCIK, H. SCHNEIDER (a cura di), *Der Neue Pauly*, *Enzyklopädie der Antike*, *Altertum*, VII, Stoccarda 1999.

A. OTTINO DELLA CHIESA, *Classici dell'Arte*, 12, *L'opera completa di Leonardo pittore*, Milano 1978, presentazione di M. POMILIO.

G. PALLANTI, *La vera identità della Gioconda. Un mistero svelato*, Milano 2006.

R. PARIBENI, XIV. *Tivoli (Villa Adriana). Lavori di sistemazione e di riassetto*, in «Notizie degli Scavi di Antichità comunicate alla Reale Accademia dei Lincei», 1922, pp. 234-246.

C. PEDRETTI, *Uno "studio" per la Gioconda*, in «L'Arte», XXIV, luglio - settembre 1959, pp. 155-197.

C. PEDRETTI, *A Chronology of Leonardo Da Vinci's Architectural Studies after 1500*, Ginevra 1962.

C. PEDRETTI, *Leonardo*, Bologna 1979.

C. PEDRETTI, *Impacientissimo al pennello*, in C. CHASTEL, P. GALLUZZI, C. PEDRETTI, *Leonardo*, fascicolo monografico allegato ad «Art e Dossier», 12, aprile 1987, pp. 22-40.

C. PEDRETTI, *Leonardo*. *Il disegno*, fascicolo monografico allegato ad «Art e Dossier», 67, aprile 1992.

C. PEDRETTI, M. CIANCHI, *Leonardo. I codici*, fascicolo mono-

grafico allegato ad «Art e Dossier», 100, aprile 1995.

C. PEDRETTI, *Leonardo*. *Il ritratto*, fascicolo monografico allegato ad «Art e Dossier», 138, ottobre 1998.

C. PEDRETTI, *Pittura come regia*, in C. PEDRETTI (a cura di), *Leonardo. Il Cenacolo*, fascicolo monografico allegato ad «Art e Dossier», 146, giugno 1999, pp. 4-17.

C. PEDRETTI, *Monna Vanna (Joconde nue)*, *Gioconda nuda Mackenzie*, in CAROLI, p. 136, III. 3.

C. PEDRETTI (a cura di), *Leonardo in Casentino. L'"Angelo incarnato" tra archeologia e leggenda*, catalogo della mostra ideata e curata da C. STARNAZZI, tenuta a Stia, Palagio Fiorentino, 1 luglio - 28 ottobre 2001, Signa 2001.

C. PEDRETTI, *L'Angelo incarnato*, in ARASSE, DE VECCHI, NELSON, pp. 178-181.

C. PEDRETTI, *Leonardo. La pittura*, fascicolo monografico allegato ad «Art e Dossier», 215, ottobre 2005.

C. PEDRETTI, *Leonardo & io*, Milano 2008.

M.G. PICOZZI, s.v. *Ritratto*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, Secondo Supplemento, Roma 1994 (1996), IV.

V. POULSEN, *Les portraits grecs*, Copenaghen 1954.

M. ROBERTSON, *A History of Greek Art*, Cambridge 1975.

L. ROGER - MILES, *Léonard de Vinci et les Jocondes*, Parigi 1923.

M. ROSCI, *Leonardo*, Milano 1979.

J. RUDEL, *Bacco e San Giovanni Battista*, in AA.VV., *Leonardo. La pittura*, Firenze 1977.

D. SASSOON, *La Gioconda. L'avventurosa storia del quadro più famoso del mondo*, Roma 2004.

C. SCAILLIEREZ, *Léonard de Vinci. La Joconde*, Parigi 2003.

J. SHELL, G. SIRONI, *Salaì and Leonardo's Legacy*, in «The Burlington Magazine», 1055, CXXXIII, febbraio 1991, pp. 95-108.

L. SHLAIN, *Il cervello di Leonardo. Ritratto non ortodosso del più grande genio della storia*, Milano 2016.

A. SCHOBER, *Neues zur Berliner Mänade*, in «Belvedere. Illustrierte Zeitung für Kunstsammler», 12, 1928, pp. 51-58.

A. SCHOBER, *Zur Wiederherstellung der Berliner Mänade*, in «Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien», 30, 1937, pp. 71-73.

W. VON SEIDLITZ, *Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance*, Vienna 1935, 2ª ed.

K.D. SHAPIRO, *The Berlin Dancer completed: A Bronze Auletris in Santa Barbara*, in «American Journal of Archaeology», 92, 1988, pp. 509-527.

O. SIRÈN, *Leonardo da Vinci, the artist and the man*, New Haven 1916.

E. SJÖKVIST, *Lysippos*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, VIII, 1958, col. 716-721.

R.R.R. SMITH, *Hellenistic Sculpture*, Londra 1991.

E. SOLMI, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci: contributi*, pubblicato come supplemento del «Giornale storico della letteratura italiana», 1908.

W. SUIDA, *Leonardo und sein Kreis*, Monaco 1929.

F. STUDNICZKA, *Die Siegesgöttin*, Lipsia 1898.

F. STUDNICZKA, *Arthemis und Iphigenie*, in «Abhandlungen der Sächsischen Gesellschaft (Akademie) der Wissenschaften», XXXVII, 1926, pp. 1-160.

K. TRAUMANN STEINITZ, *Leonardo da Vinci's Concept of the Antique*, in *Atti del IV Congresso internazionale di Estetica*, Atene 1960, pp. 114-118.

S. TULLIO CATALDO (a cura di), *Leonardo in Francia. Il maestro e gli allievi 500 anni dopo la traversata delle Alpi. 1516-2016*, catalogo della mostra tenuta presso l'Ambasciata d'Italia a Parigi, settembre - novembre 2016, Parigi 2016.

C. VECCE, *La Gualanda*, in C. Pedretti (a cura di), «Achademia Leonardi Vinci», III, 1990, pp. 51-72.

C. VECCE, *Leonardo*, Roma 1998.

C. VECCE, *Le prime 'vite' di Leonardo. Origine e diffrazione di un mito della modernità*, in MARANI, VIATTE, FORCIONE, pp. 165-166.

C. VECCE, *Carlo Emilio Gadda, Materiali per la "Mostra Leonardesca": postille alla "Guida ufficiale, appunti e abbozzo autografo del saggio; Per la Mostra leonardesca: dall'abbozzo autografo; "Avvicinare Leonardo": Carlo Emilio Gadda alla Mostra Leonardesca*, in «I quaderni dell'ingegnere», n. 5, 2014.

C. VECCE, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma 2017.

C. VECCE, *Leonardo, sogno romano*, in ANTONELLI, CIERI VIA, FORCELLINO, FORCELLINO, pp. 75-92.

A. VEZZOSI (a cura di), *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, testi introduttivi di C. PEDRETTI, catalogo della mostra tenuta a Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte e a Roma, Palazzo Venezia, 1983-1984, Firenze 1983.

A. VEZZOSI, *Intreccio Gioconda, Leonardo e il "comun vizio de' pittori"*, in MANETTI, SCHWARTZ, VEZZOSI.

P. VULLIAUD, *Il pensiero esoterico di Leonardo*, Roma 2004.

O.F. WALDHAUER, *Lysipp*, Berlino 1923.

F. ZÖLLNER, J. NATHAN, *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti e disegni*, 2 voll., Colonia 2011.

Referenze fotografiche:

Figg. 1-2: foto da A. Chastel, *La Gioconda. L'illustre incompresa*, Milano 1989, p. 121. Fig. 3: Testa di *Prassilla*, veduta speculare della foto utilizzata per la fig. 9. Figg. 4-5: fotomontaggi realizzati dall'Autrice (con le foto utilizzate per le figg. 1 e 9). Fig. 6: foto da P.C. Marani, *Leonardo*, Milano 2003, p. 332. Fig. 7: foto da Marani, *cit.*, p. 317. Fig. 8: foto Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung / Johannes Laurentius, CC BY-SA 4.0, Inventarnummer: SK 208 (SK 7874). Fig. 9: foto Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung / Johannes Laurentius, CC BY-SA 4.0, Inventarnummer: Sk 572. Fig. 10: separazione delle due metà della testa di *Prassilla* realizzata dall'Autrice (con la foto utilizzata per la fig. 9). Fig. 11: foto da Ch. de Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, IV, Parigi, Imprimerie Nationale, 1850, tav. 694 D, 1656 E. Fig. 12: foto da A. Schober, *Neues zur Berliner Mänade*, in «Belvedere. Illustrierte Zeitung für Kunstsammler», 12, 1928, pp. 51-58, figg. 10-12. Fig. 13: foto da G. Fogolari, *Venezia. I disegni delle regie Gallerie dell'Accademia*, Milano 1913, tav. IV. Fig. 14: foto da M. Deldicque, V. Delieuvin, *La Joconde nue*, catalogo della mostra tenuta al Musée Condé, Domaine de Chantilly, 1° giugno - 6 ottobre 2019, Parigi 2019, p. 97. Fig. 15: foto da Deldicque, Delieuvin, *cit.*, p. 95. Fig. 16: foto da Chastel, *cit*., p. 118. Fig. 17: separazione delle due metà della *Gioconda nuda* realizzata dall'Autrice (con la foto utilizzata per la fig. 1). Figg. 18-19: fotomontaggi realizzati dall'Autrice (con la foto utilizzata per la fig. 1). Figg. 20-21: fotomontaggi realizzati dall'Autrice (con le foto utilizzate per le figg.1 e 23). Fig. 22: foto da Marani, *cit.*, p. 332. Fig. 23: separazione delle due metà della testa del *Bacco* realizzata dall'Autrice (con la foto utilizzata per la fig. 21). Fig. 24: separazione delle due metà del *San Giovanni Battista* realizzata dall'Autrice (con la foto utilizzata per la fig. 7). Fig. 25: foto da Marani*, cit.*, p. 317, particolare del volto. Fig. 26: separazione delle due metà della testa del *San Giovanni* realizzata dall'Autrice (con la foto utilizzata per la fig. 24). Fig. 27:

separazione delle due metà della testa della *Gioconda* realizzata dall'Autrice con foto da A. Ottino Della Chiesa, *Classici dell'Arte*, 12, *L'opera completa di Leonardo pittore*, Milano 1978, presentazione di M. Pomilio, tav. IL. Fig. 28: dettaglio della fig. 27. Fig. 29: foto da R. Manetti, L. Schwartz, A. Vezzosi, *Monna Lisa. Il volto nascosto di Leonardo*, Firenze 2007, immagine di copertina. Fig. 30: fotomontaggio realizzato dall'Autrice con la foto utilizzata per la fig. 25 e foto da Ottino Della Chiesa, *cit*., tav. IL.

Printed by Amazon Italia Logistica S.r.l.
Torrazza Piemonte (TO), Italy